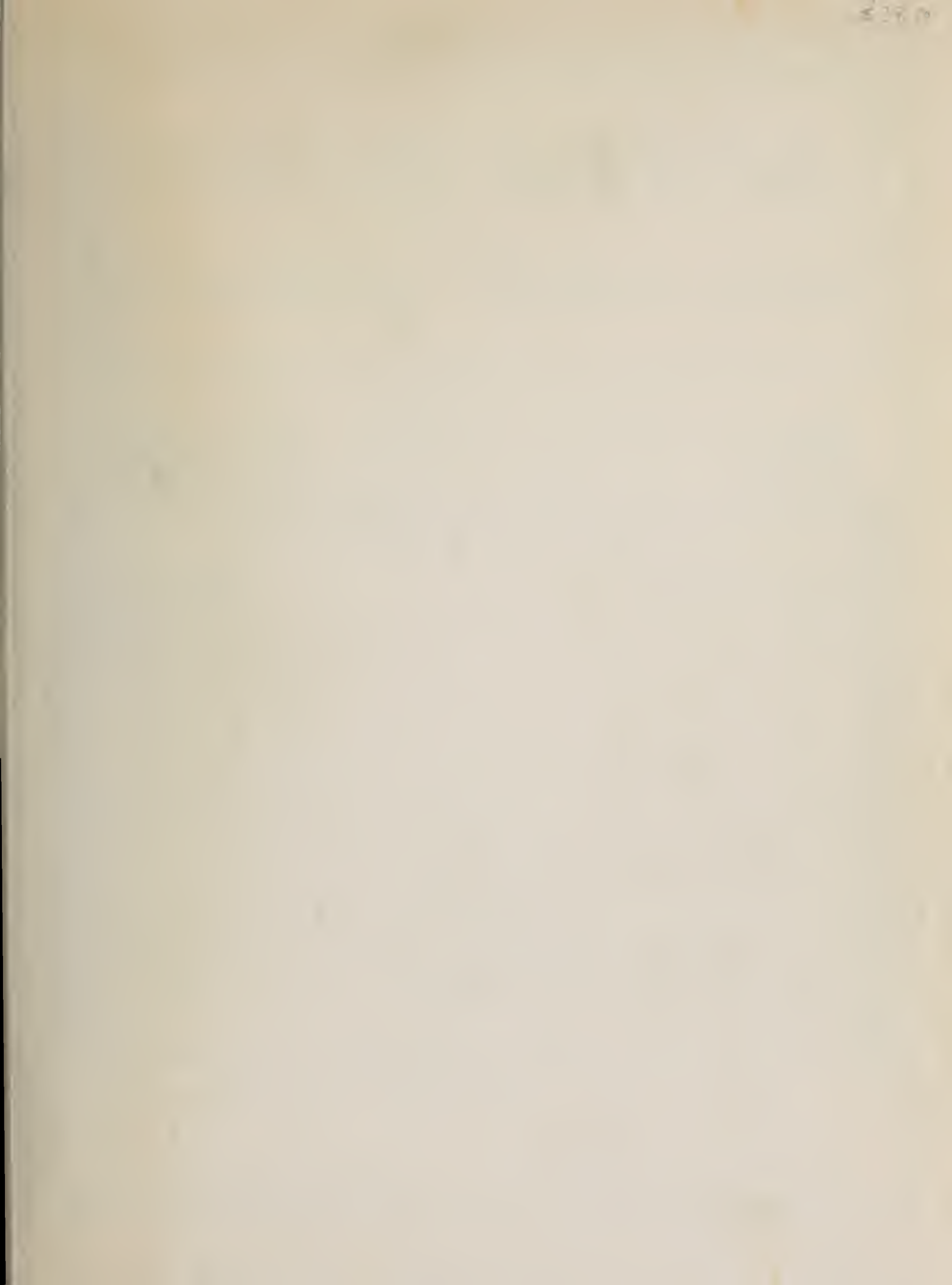

Victor Gilsoul
PAR CAMILLE MAUCLAIR



VICTOR GILSOUL

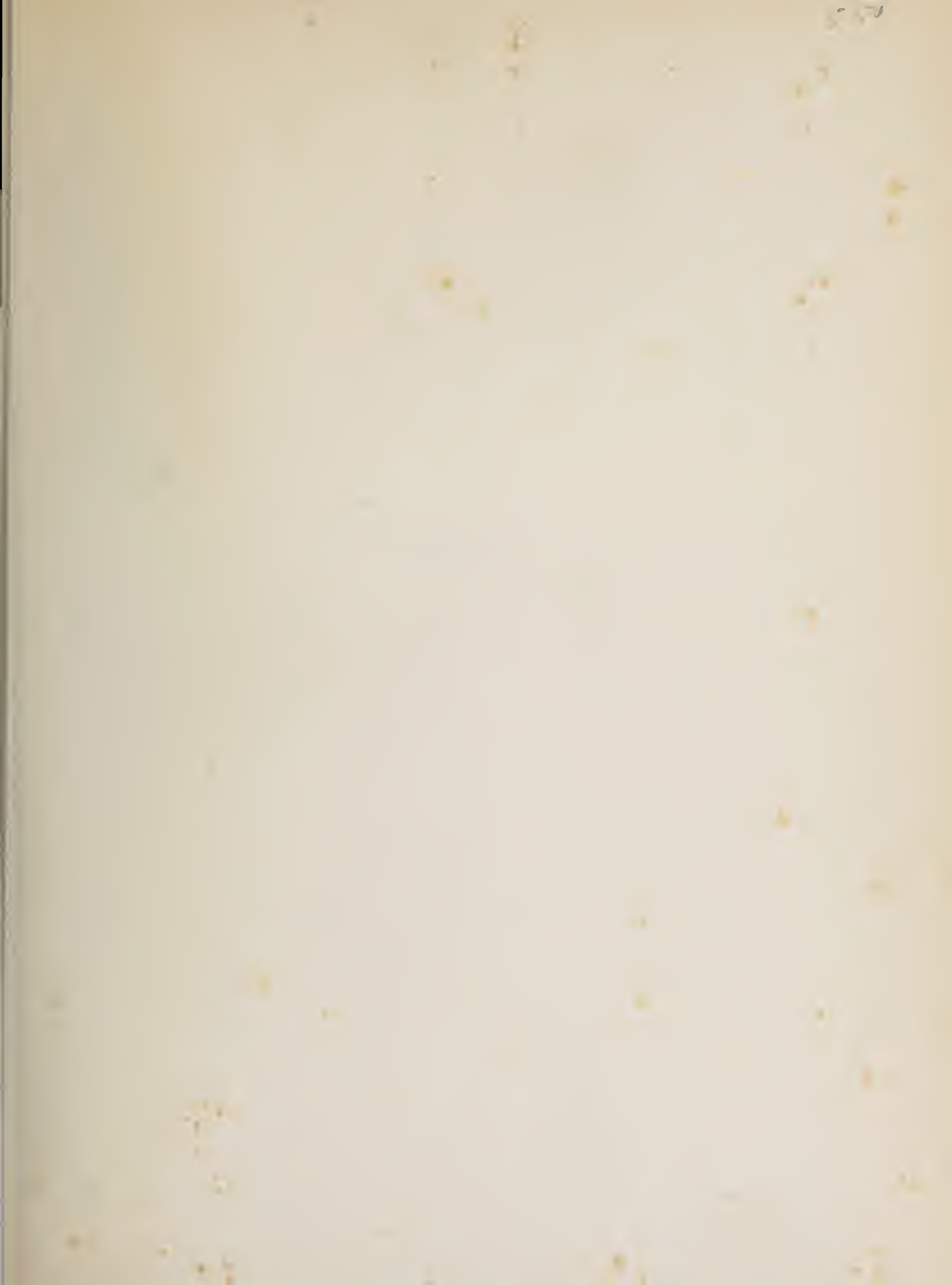
PAR

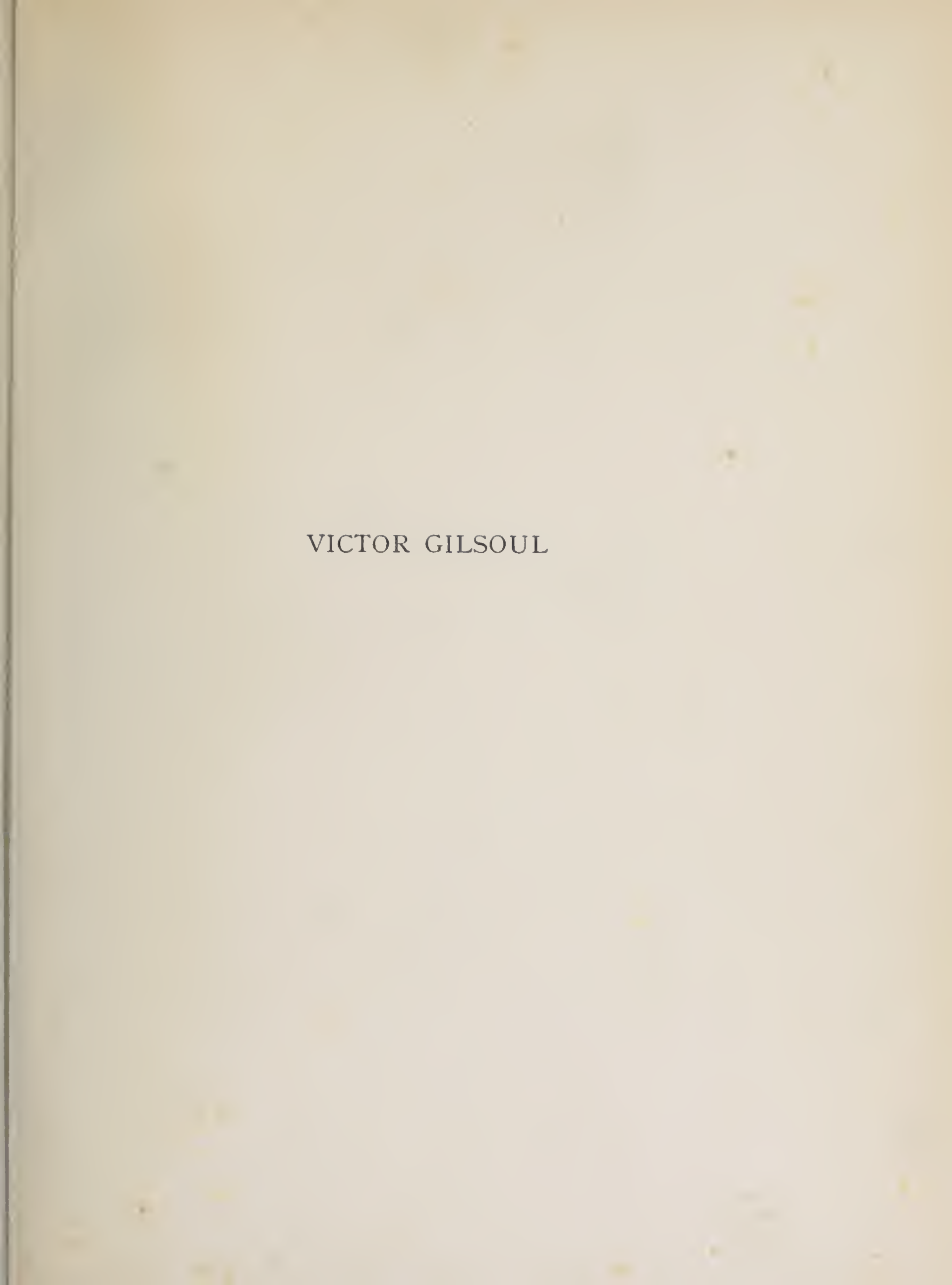
CAMILLE MAUCLAIR



G. VAN OEST & Co.

EDITEURS - BRUXELLES





VICTOR GILSOUL

Il a été tiré de ce livre une édition de luxe de cinquante exemplaires, numérotés de 1 à 50, sur papier Impérial du Japon, texte réimposé, à grandes marges. Ces exemplaires sont enrichis de deux eaux-fortes inédites de Victor Gilsoul.



Portrait de l'artiste.

VICTOR GILSOUL

PAR

CAMILLE MAUCLAIR

COLLECTION DES
ARTISTES BELGES
CONTEMPORAINS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1909



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS





A Dixmude.



VICTOR GILSOUL

En 1901, au Salon de la Société Nationale où m'attirait le devoir professionnel, je tombai en arrêt, littéralement, devant un vaste et superbe paysage en y retrouvant toute la synthèse de la côte belge où j'avais fait divers séjours. C'était une œuvre de maître que ces *Environs de Nieuport*. Je lus la signature de Victor Gilsoul.

Je connaissais tout juste une œuvre de cet artiste, un riche et ferme *Etang à La Hulpe*, acquis par le musée du Luxembourg en 1899. Au cours de divers voyages de conférences en Belgique, de 1893 à 1897, j'avais vu plusieurs Salons, des expositions restreintes, des collections privées, et je pensais être assez bien informé de l'art belge actuel. Mais je n'avais pu saisir l'occasion de voir des œuvres de Gilsoul.

J'avais entendu parler de lui avec estime par plusieurs peintres, et il me restait le regret de n'avoir point vu les expositions du cercle *Voorwaerts* où Gilsoul avait montré, entre autres choses, un étrange tableau, *le Train de 4 h. 47*, dont Camille Lemonnier m'avait dit grand bien. La toile du Luxembourg restait donc jusque là mon seul renseignement personnel : je la

trouvais excellente, d'un beau ton, d'une splendeur sourde et d'un métier très-probe et très-sérieux, mais ces *Environs de Nieuport*, autrement considérables par la synthèse originale, me déterminèrent à suivre en toute occasion cet artiste distinct de tout ce que j'avais vu à la *Libre Esthétique*, et qu'en mon esprit je rapprochais de Baertsoen. Le *Soir de Bruges*, en 1903, m'émut profondément. Puis je vis d'autres toiles. Cependant le temps passait, d'autres sujets m'absorbèrent, malgré ma sympathie persistante. J'étais hors d'état de prévoir qu'on me demanderait un jour de préciser les raisons de cette sympathie jusqu'à en composer le présent volume.

Lorsque cette demande m'a été faite, lorsque j'ai accepté, sur proposition de M. Van Oest, d'ajouter une monographie à sa collection déjà variée et brillante, je ne faisais que soupçonner l'étendue, la puissance et la signification de l'œuvre de Gilsoul. Je l'ai découverte presque avec stupeur. Je suis entré dans cette œuvre comme au cœur d'une forêt dont on n'a entrevu que la lisière. J'en garde l'émerveillement. Si cette étude peut suggérer au lecteur l'attrait que j'ai éprouvé, alors elle n'aura pas été inutile ni pour lui, ni pour le peintre, ni pour moi. La seule critique valable est celle qui engage à aimer : et l'œuvre de Gilsoul veut être aimée, parce qu'elle est saine et magnifique, parce qu'elle est salubre, parce qu'elle s'élève à la signification d'un grand exemple.

Victor Gilsoul est un paysagiste des Flandres. Il a voulu faire le portrait de son pays. En examinant son œuvre, je n'y trouve que cette unique pensée. Comment



La Maison du Juge a Dixmude.



Un Béguinage.

a-t-il conçu et exécuté ce portrait ? C'est tout le plan et tout l'objet de ces pages que d'essayer de le bien faire sentir ; et le meilleur moyen de le bien expliquer à autrui, c'est de raconter comment je me le suis expliqué à moi-même, quand j'ai examiné à fond l'œuvre dont quelques fragments m'avaient passionné, quand j'ai cherché à la relier à une tradition, quand je l'ai opposée mentalement à la peinture contemporaine, quand, enfin, j'ai compris tout ce que cet homme et son pays se devaient de beautés mutuelles.



I.

Victor Gilsoul est possédé uniquement par la passion de faire vrai. La sincérité, voilà son credo esthétique. Encore ne s'attache-t-il pas, comme les impressionnistes, à faire vrai surtout atmosphériquement, à revêtir les êtres et les choses du voile scintillant d'une lumière qui leur donne seule une vie chromatique et sans laquelle ils ne seraient que des amas de matière indiscernables. Le vrai que poursuit Gilsoul, c'est le vrai des terrains, des eaux, des arbres et des maisons de son pays. Car le ciel est à tout le monde, mais ces maisons, ces arbres, ces eaux et ces terrains sont tels en Flandre, et nulle part ailleurs. Certes, moins qu'en Hollande mais tout de même encore, le ciel flamand est spécial, par la composition de l'air imprégné des sels marins, par l'exhalaison d'un terreau gras, riche, humide, par l'union des vapeurs terriennes et des senteurs de la mer violente, et il ne manque pas de le remarquer. Mais si l'on trouve dans toute son œuvre des ciels bien peints, d'une qualité fine, où les nuages gardent une exacte densité, on sent que Gilsoul concentre ailleurs son effort. C'est par excellence un peintre de ce qui s'étend sous le ciel, un scrutateur de l'horizontalité.

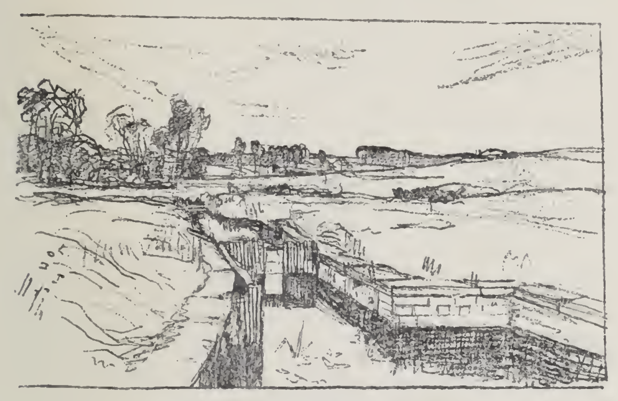


Enterrement en Flandre.



Notre Dame de la Dyle a Malines.

La sincérité de son réalisme le situe, dans la série moderne des Flamands, à une place particulière : beaucoup de ses confrères se spécialisent dans l'étude prépondérante de la lumière. Lui paraît déterminé à donner des choses de son pays non point des aspects choisis à des heures exceptionnelles, mais la *notion constante*, ce qu'on en voit tous les jours, ce qu'on en gardera surtout



Croquis.

dans le souvenir. L'impressionniste exulte lorsqu'il a saisi et fixé un effet que son talent fait pressentir vrai, mais qui n'était vrai qu'exceptionnellement. Il guette la nature, il attend le moment où une combinaison rare et vite évanouie de la lumière et de l'ombre crée un éclairage insolite. C'est ce qu'il préfère, c'est là qu'il aime intervenir en se hâtant. On sent que cela a pu être, mais que ce n'est que très-rarement ainsi. On est surtout surpris. Il en résulte un tableau amusant, hardi, où le

peintre se fait valoir, mais où l'on ne retrouvera jamais la moyenne des sensations d'un séjour. Le thème stable, quotidien, est plus calme que ces variations.

Il faut beaucoup de modestie, beaucoup de talent et un grand amour d'une contrée pour se borner à être le peintre de ses heures ordinaires. C'est difficile et ingrat. Il faut renoncer à cette surprise des yeux, à cette séduction pyrotechnique qui conquiert si vite le public et à laquelle trop d'impressionnistes ont sacrifié. Il faut s'attacher aux qualités de fond. Il faut avoir les qualités que possèdent, dans la littérature, les romanciers provinciaux, les peintres de mœurs agrestes, les plus méritants et les moins récompensés. Ils dépensent un art scrupuleux et difficultueux à dire la vérité sur des milieux peu connus de l'élite citadine qui fait les succès. Ils fouillent des âmes ignorées d'elle, mais ils ont plus de vrai talent que les gens qu'elle encense, et sur cette littérature profondément humaine et reléguée au second plan par la mode se fonde pourtant l'honneur d'une école nationale. En Flandre par exemple c'est bien sur un Georges Eekhoud, un Eugène Demolder, un Hubert Krains, un Emile Verhaeren et un Camille Lemonnier en certains de leurs livres, et encore sur un Cyriel Buysse, un Styn Streuvels, que s'appuie une véritable tradition, et le renoncement est admirable chez ces hommes qui eussent pu, tout comme d'autres, chercher pour leurs talents l'estampille fructueuse de la réputation internationale. Victor Gilsoul a cette conscience et ce courage en peignant son pays selon ce qu'il y voit et non selon ce que la formule à la mode commande de faire en peinture.

Et c'est qu'en réalité les *heures ordinaires* sont



LE BASSIN DES PÊCHEURS À OSTENDE.

celles qui nous attachent le plus à un pays. Un pays ne pose pas toujours pour les peintres qui y tiennent trop souvent moins par passion pour lui que pour lui emprunter de quoi faire briller leurs talents dans les Salons. C'est le côté faible et discutable des impressionnistes et surtout de leurs successeurs d'exécuter systématiquement à tout bout de champ, si j'ose ce jeu de mots, des vocalises, des trilles et des roulades de couleur ensoleillée, et de dater ces fantaisies d'un coin de terre paisible dont ces feux d'artifice dénaturent le caractère permanent. Traitées ainsi, toutes les contrées finissent par se ressembler, leurs caractères distinctifs s'atténuent dans une même interprétation de la lumière, ce ne sont plus que des atmosphères où le peintre place quelques arbres ou maisons tout juste pour y faire jouer ses effets, comme on dispose les objets d'une nature-morte. Il est licite de rechercher la notation d'un effet curieux : mais ne vouloir fixer en tous pays, que les effets curieux, c'est la plus fâcheuse façon de dépersonnaliser les sites, et c'est ce qui ôte tout caractère à trop de paysagistes actuels, peintres d'atmosphère et non point iconographes d'un sol.

Cette prédominance systématique de l'atmosphère a un autre inconvénient des plus graves, nous ne le voyons que trop par les œuvres qui ont suivi l'impressionnisme admirablement nécessaire : cet inconvénient — et on peut dire ce péril — c'est la méconnaissance de la forme. C'est l'oubli de cette vérité qu'un paysage est *une sculpture en plein air*, et qu'il existe autant et même plus par ses modelés et ses plans que par sa coloration. La conception de la couleur change. Nous ne voyons

plus comme Ruysdaël, comme Hobbema, comme Rousseau même : les choses nous apparaissent différemment colorées. Mais ces maîtres gardent cependant une puissance et un charme éternels parce qu'ils ont construit leurs paysages, qu'on y entre, qu'on s'y promène, qu'on y parcourt des distances, qu'on y vit. Et on y vit et on s'y meut parce que les plans et les modelés y sont vrais, et étudiés comme les aspects d'un portrait. Cela était encore bien su par Manet, par Sisley, par Renoir, par Claude Monet : ils construisaient, et leurs recherches chromatiques se superposaient à un dessin rigoureux des plans. Mais le parti-pris de leurs successeurs se réduit à tout noyer dans une pluie d'ocellures égales. Ciels, arbres, sols, eaux, tout est exprimé de la même façon par un procédé qui ne serait logiquement applicable qu'à l'une des parties du tableau. Trop souvent nous sommes amenés à reconnaître que le poncif de la peinture noire a été remplacé par un autre poncif qui ne vaut pas mieux, celui de la peinture claire. On arrive devant la nature avec la résolution d'en rapporter une œuvre grise et blanche, et de ramener à cette gamme toutes les choses sombres, qui pourtant existent. Un grand peintre qui a autant d'esprit que de talent disait malicieusement à ce propos : « Je vais vous résumer l'histoire de la peinture. D'abord, c'était le café noir ; puis, ce fut le café au lait ; puis ce fut le thé au lait ; et à présent c'est le lait. » Boutade infiniment juste ! Dans cette décoloration où l'on ne respecte plus les accents, le paysage s'aplatit et perd sa vigueur de relief. Comme on ne cherche que le clair, on ose à peine moucheter de couleurs pâles la toile blanche, et on arrive, par crainte

de la lourdeur et de l'opacité, à zébrer de blanc des toiles qui ont l'air d'aquarelles, et au travers desquelles il semblerait qu'on n'ait qu'à passer le doigt. L'éclat cherché dans la décoloration et non dans les oppositions a amené la peinture néo-impressionniste à une grave anémie. Le pointillisme surtout, théorie puérile et détestable, véritable caricature des belles taches de Claude Monet, a achevé de donner à cette peinture un aspect de tapisserie mécanique, de travail fait sans joie, supprimant la personnalité et l'accentuation de la touche, la richesse de la matière, la saveur de l'attaque des brosses sur la toile.

Atteindre au plus profond, c'est l'instinct de Gilsoul. Les tendances récentes l'ont probablement intéressé. Il n'a pourtant pas adopté la discipline de la tache et du petit point, ni le dogme de l'exclusion du noir, ni l'autre dogme de la prépondérance du bleu et de l'orangé. Sa palette est d'une richesse sombre : certains verts, certains aspects de velours, je ne les ai vus que chez lui, et dans l'emploi des tons froids c'est un maître. Il n'est pas affolé par le soleil ; c'est l'homme des beaux crépuscules, des contre-jours déjà mystérieux, des lumières à la fois brûlantes et sourdes. Il est, en cela, beaucoup plus près de Théodore Rousseau, de Jules Dupré, de Gustave Courbet que des artistes d'aujourd'hui. Cependant sa technique est bien contemporaine. Ces maîtres n'ont pas eu cette façon de construire et de faire sentir les volumes par l'imbrication des touches, cette manière de créer l'atmosphère en brisant discrètement le ton. Là Gilsoul

est voisin de Henri Le Sidaner plus que de personne ; mais il est plus solide et moins charmeur — et décidément les comparaisons sont superflues.

Peintre des heures ordinaires, c'est ce qui me semble définir le moins inexactement Gilsoul, le mieux situer parmi tous ses confrères belges. Aucun n'est si *réel* que lui, et je voudrais qu'on me comprit bien. Nul plus que moi ne reconnaît aux peintres le droit de considérer la nature comme un répertoire de motifs à s'exprimer par la couleur. Ils ont quelque chose à dire, elle leur en fournit le prétexte, c'est eux que nous écoutons. Mais ils sont comme certains fastueux portraitistes qui se soucient peu de faire ressemblant pourvu que le portrait soit superbe, se disant avec égoïsme que les visiteurs des musées futurs admireront leur œuvre sans s'inquiéter de savoir si elle traduisit fidèlement le modèle oublié et disparu. La nature, elle, est un modèle qui survit au peintre. Et la nature ressemble plus souvent à une toile bien dessinée et modérée dans son coloris qu'à une toile emplie de féerie chromatique. Elle *ressemble* plus souvent à un Rousseau, à un Daubigny, à un Millet, à un Corot, qu'à un Claude Monet, à un Renoir, à un Turner, à un Monticelli. Un Ruysdaël, un Van Goyen, un Hobbema donnent de la Hollande une vision plus fidèle qu'aucun artiste impressionniste n'en saurait offrir. Cette constatation ne tend point à incriminer telle ou telle vision, à blâmer un artiste d'exécuter des variations chromatiques d'après un thème, d'arranger, de styliser, de synthétiser, de s'attacher plutôt à faire saillir les éléments décoratifs — de choisir, en un mot. C'est le droit de tout créateur qui domine son sujet. Mais il est non moins légitime, le

droit de celui qui se soumet à son sujet, et celui-là sera toujours plus vrai que ses confrères, tout en restant aussi savant, aussi artiste, aussi grand. C'est ce qui arrive à Gilsoul, qui n'a pour esthétique que l'amour des lieux où il vit. Il les peint comme ils sont, sans chercher à réussir d'après eux une synthèse personnelle que les critiques d'art loueront. Ce qu'il veut, ce n'est pas qu'on se récrie sur son mérite, son ingéniosité, ses dons : c'est qu'on aime les paysages qu'il présente, qu'on ait envie d'y vivre, qu'ils donnent le désir du voyage aux spectateurs qui les jugeront d'après ses tableaux. Il ne travaille pas pour sa gloire : il travaille pour qu'on aime mieux la Flandre, et pour que ceux qui y vécurent se disent : « C'est bien elle. C'est bien ainsi que nous l'avons vue dans son ensemble. » Au fond, c'est ce qu'on se dit d'abord à propos de l'Ile de France devant Corot, de Fontainebleau devant Rousseau, des quais de Paris devant Lépine, de la plage du Havre devant Boudin, de la campagne hollandaise devant Ruysdaël, tandis qu'en présence de Claude Monet on se dit surtout : « Quel grand coloriste ! », et devant la Hollande de Jongkind : « Comme son trait est nerveux, comme son aquarelle est légère ! » Là est la nuance, et ce n'est qu'une nuance — mais tout l'art de Gilsoul est dans cette nuance-là.

Quand on ignore le pays qu'on voit représenté sur une toile, on s'occupe avant tout du peintre, comme dans le cas du portrait et du modèle dont je parlais tout à l'heure. Mais quand on a la passion du pays, c'est à lui qu'on pense. Peu m'importe qu'un portrait de Sargent ne ressemble guère : je ne connaîtrai jamais la

lady qu'il représente, et dans cent ans c'est le «Sargent» et non « Lady X. » qu'on regardera. Mais si Sargent ne fait pas ressemblante la personne qui m'est le plus chère au monde, et la transforme en prétexte à un magnifique jeu de palette, je préférerai dans mon cœur une image fidèle due à un virtuose plus humble. Il en est de même pour le pays de Gilsoul. J'y ai assez vécu pour l'aimer passionnément, au point que la plus médiocre peinture, le plus maladroit cliché, la carte postale la plus banale requièrent ma curiosité dès que j'y retrouve la silhouette d'un pignon dentelé, d'une ourque à voile brune, d'un moulin à vent ou d'une rangée de peupliers rappelant Flandre aux beaux nuages. Je reste donc assez insensible aux plus brillants effets, s'ils ne sont pas soutenus par une profonde caractérisation. Ce que j'aime dans Emile Claus, ce n'est pas encore tant son admirable éclat, son évocation magistrale du soleil et des reflets, car d'autres y atteignent : c'est que, sous cette joaillerie, le caractère des bords fleuris de la Lys, des prairies de la Flande orientale, des écluses, des maisons aux fenètres croisillonnées et peintes, reste évident et précis. Claus ne peint pas que le soleil, il peint le soleil tel qu'on le voit en Flandre, et toutes ses réactions qui ne sont pas là tout à fait les mêmes que Monet observe à Giverny. Ce que j'aime dans Baertsoen, ce n'est pas tant la beauté massive de sa matière, la force chaleureuse de ses rouges pareils à des braises presque consumées, la façon superbe dont il définit la qualité propre d'un sol, d'un mur, d'un toit de tuiles, d'un nuage. C'est l'éloquence avec laquelle il fait sourdre des pierres usées, des enduits fanés, des

jardinets misérables l'âme dévote, obstinée, farouche, des vieilles cités du bord de l'eau. Et ce que j'aime dans Gilsoul, c'est qu'il nous restitue la Flandre dans l'état le plus direct de sa réalité de tous les jours. Elle *ressemble*, on y est, comme on est sur les bords de l'Oise quand on regarde Daubigny. Ce n'est pas la Flandre dans tel ou tel effet atmosphérique. C'est la Flandre comme elle est toujours, sans cas spécial, sans surprise. Voilà ce que j'entends en disant que Gilsoul est *réel*.

Mais il n'est pas réaliste ! Un réaliste est encore un homme qui a un système, et le premier principe de ce système est de s'attacher à l'imitation littérale du détail en négligeant le côté ornemental et synthétique de la nature. Gilsoul ne le néglige point, seulement il n'intervient pas, il se laisse conseiller par ce qu'il a sous les yeux. Il varie sa facture, traitant au plus près les premiers plans, qui jouent dans ses œuvres un rôle très important et servent d'assises à toute la composition, contrairement aux impressionnistes qu'intéressent surtout les zônes lointaines où la terre se dissout dans la lumière, et conformément aux maîtres anciens, de Ruysdaël à Courbet. Il élimine graduellement le détail au profit de l'indication générale des masses à mesure que les plans s'éloignent, comme l'indiquent et la nature et l'œil humain. Il construit avec une solidité trop sincère pour que l'ordonnance décorative des toits, des lignes d'arbres, des berges, ne se dégage pas naturellement de la mise en place des valeurs. C'est par la justesse des valeurs, qu'il possède à un très grand degré, qu'il amène notre regard à suivre les grandes lignes génératrices d'un site. Par elles il nous conduit à former dans notre



14 CRÉPUSCULE (Furnes).

mémoire le chiffre, l'hiéroglyphe qui nous résumera une vision.

Ce chiffre est dans tout paysage contemplé. Les réalistes le perdent sous l'affluence des détails, les décorateurs et les synthétistes le font saillir artificiellement. Gilsoul le révèle avec la méthode de la nature elle-même, qui ne s'occupe pas de composer des tableaux, mais uniquement d'équilibrer des volumes. Un des hiéroglyphes les plus fréquents dans le paysage de Flandre est, par exemple, l'S surmonté d'un Z. L' S, c'est la courbe molle des canaux. Le Z parallèle au plan supérieur, c'est la masse des arbres soutenus par le pilotis de leurs rangées de troncs, et formant au-dessus de l'eau qu'ils bordent un Z aux angles un peu plus brusques et plus durs que les tournants souples des canaux. On s'est souvent servi de ce dispositif graphique dans des compositions ornementales, dans des illustrations, et en effet il est typique dans toutes les plaines flamandes, comme la croix des ailes de moulin arrêtées, l'angle d'une voile dépassant la ligne horizontale d'une digue, le triangle dentelé d'une façade. Or, les valeurs seules nous suggèrent ces images synthétiques, c'est l'équilibre des volumes qui les dessine dans notre esprit, lequel les résume alors par quelques traits. Dans tous les tableaux de Gilsoul ces schémas existent non par le forcement arbitraire des lignes, mais par la densité exacte des volumes de feuillages, de terre. et d'eau. La plénitude des volumes est une des qualités frappantes de son art. Tout ce qui est matériel, tout ce qui a une hauteur, une largeur, une profondeur, est exprimé là avec une vigueur presque sculpturale. Je ne connais per-

sonne qui soit plus sensible à la plastique d'un site. Ses tableaux sont des bas-reliefs : et cependant il n'empâte point. Il ne cherche pas, comme Monticelli ou Van Gogh, à exprimer les plans par de véritables moulures de couleur, par des amas de matière où la hampe du pinceau enlève en creux le trait comme le burin fouillant la cire du cuivre d'eau-forte : les valeurs font seules l'impression nécessaire sur la rétine.

II.

Des circonstances de la vie de Gilsoul peu de choses sont à dire, car toute sa vie est dans son travail : il n'a existé que pour regarder et exprimer la nature. Né à Bruxelles le 9 octobre 1867, il suivit les cours de l'Académie d'Anvers, y obtint un prix de paysage à quinze ans, s'occupa aussitôt d'oublier ce qu'on avait voulu lui apprendre, et commença, étant sans aucune fortune, à mener la dure existence du paysagiste qui essaie de vivre de son pinceau. Louis Artan et Franz Courtens le conseillèrent, mais il ne peignit jamais sous leur direction effective et courut les champs, se bornant à montrer à ces maîtres ce qu'il en rapportait. A dix-sept ans, en 1884, Gilsoul exposait son premier tableau, *Moulin à Waesmunster*, au Salon de Bruxelles. Dès lors il exposa assez régulièrement à Anvers, à Bruxelles, à Gand. En 1894, l'année même où il obtenait un grand succès avec les *Vieux quais, le soir* et le *Zavelput*, et où le refus de la *Tourmente nocturne* était l'occasion de nombreux commentaires, l'artiste épousait une jeune fille remarquablement intelligente, aquarelliste de grand talent, Mlle Katty Hoppe, fille du graveur en médailles Edouard Hoppe. On sait que Mme Gilsoul, membre de

la Société royale des Aquarellistes, est un peintre de fleurs très apprécié, dont le musée de Bruxelles et plusieurs collections de premier ordre ont accueilli les œuvres.

Avec Laermans, auquel le liait déjà l'amitié, Gilsoul fut un des exposants les plus originaux du cercle *Voorwaerts*, dissous en 1897. Là il exposa la *Courbe*, un train fuyant dans une tranchée par une nuit de lune tragique, la *Nuit tombante*, le *Canal aux anguilles*, la *Rentrée au château*, et ce *Train de 4 h. 47* qui reste une des toiles les plus représentatives de son évolution romantico-réaliste. Dès ce moment il se plaçait au premier rang de ceux qui se montrèrent réfractaires à l'irruption impressionniste, et auprès des pointillistes comme Van Rysselberghe, Morren ou Lemmen, Wytsman ou Mlle Anna Boch, convertis franchement à l'art parisien, il offrait le spectacle d'une résistante tradition flamande. Le jury de l'Exposition universelle de Bruxelles (1897) ayant admis *Buées du soir* et *Vieille Place d'Ypres*, mais refusé une toile, le *Canal de Vilvorde*, ce fut l'occasion d'un vif incident : l'œuvre, exposée à Munich, y obtint la médaille d'or, et ce démenti à l'étranger produisit un tel effet que Gilsoul fut fait chevalier de l'ordre de Léopold. En 1899 il était associé à la Société Nationale de Paris et son *Etang en Brabant* était acheté pour le Musée du Luxembourg. En 1900 Gilsoul faisait une exposition d'ensemble au Cercle artistique et le roi lui commandait treize paysages belges pour décorer son yacht « Alberta ». A l'Exposition universelle de Paris Gilsoul obtenait une médaille d'argent. En 1901 le *Paysage du littoral belge* figurait au Salon



Buées du soir.



Montjoie.

de la Société Nationale et était acheté par Léopold II. Depuis, Gilsoul n'a fait que continuer à grandir dans l'estime des artistes et du public, peignant à Dordrecht, à Nieuport, à Westende, à Ostende, et enfin à Bruxelles même et à Overyssche.

Cette année même, au moment où je travaillais à cet ouvrage, une toile spacieuse, lumineuse, dorée, riche de clarté, le *Canal en Juin*, comptait parmi les trois ou quatre œuvres maîtresses du paysage, au Salon de la Société Nationale de 1908.

La fortune lui a souri presque tout de suite : les amateurs de son pays lui ont su gré d'avoir eu assez d'amour, de foi et de respect pour le génie traditionnaliste de sa race pour rester insensible à l'attrait des formules d'outre-frontière, risquant ainsi d'être délaissé par le snobisme qui prenait son mot d'ordre à Paris. Il ne s'est jamais dissimulé ce risque grave. « Les choses ont bien tourné » dit-il avec un léger sourire lorsqu'il reparle de ses débuts. Il sait qu'elles pouvaient tourner très mal, et son succès ne s'est pas établi sans contestations, sans chicanes, sans bouderies de la part de rivaux qui lui pardonnaient mal d'avoir prévalu : mais il avait sa conscience, et tout le sentiment des devoirs du talent, et cela lui suffisait. L'homme est loyal, rude parfois, avec des naïvetés et des gaîtés brusques, avec cette saine inquiétude sans laquelle il n'y a pas d'artiste, et qui ne se confond pas avec le désordre fiévreux des producteurs mal équilibrés. Il sait beaucoup, parle peu, vit à l'écart, est fou de nature, indépendant jusqu'à la sauvagerie, et tout à fait « self made man », quoique sans arrivisme, sans violence et sans bruit. J'ai rencontré peu d'hommes



Matinée de Juin.

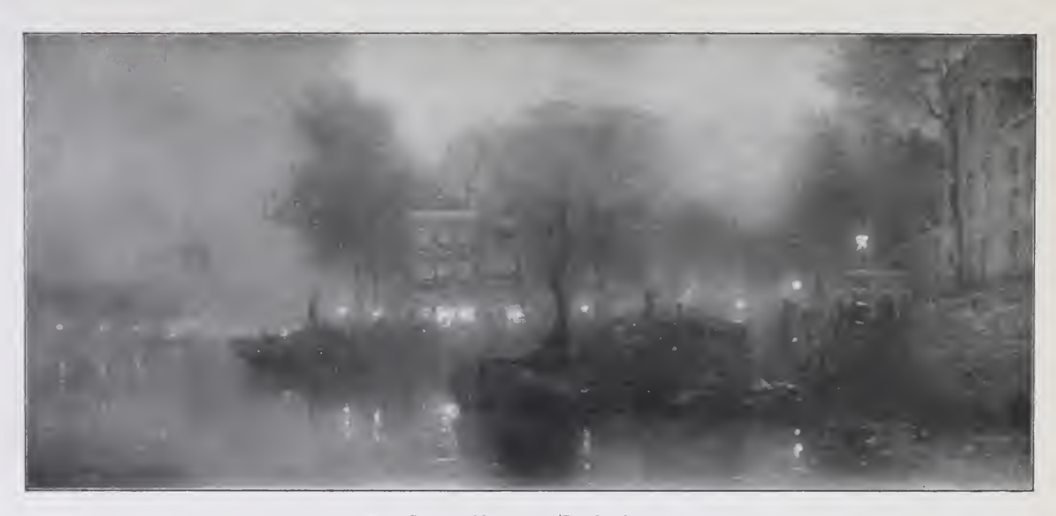
plus libres et plus sympathiques : mais je pense qu'il n'aimerait guère me voir pousser plus loin ce portrait moral. Le portrait physique qu'on trouve en tête de ce livre suffira à dire le reste, la volonté considérable, la patiente logique, la nervosité contenue et la maîtrise de soi révélées par ce masque, ces yeux fouilleurs, ces pommettes vigoureuses, ce menton obstiné qu'accentue encore une barbe courte et tourmentée — cet aspect de portrait du temps jadis.

Il sied maintenant d'examiner le détail de son œuvre, d'en relater quelques aspects.

Les œuvres de début de Gilsoul ont été résolument romantiques. Il s'est jeté avec une belle frénésie sur de grandes toiles. Il avait dans l'imagination, plus encore que dans les yeux, des spectacles violents, le désir d'animer l'inerte, de suggérer du tragique. Cette disposition, qu'on trouve chez Boulenger et chez Artan, ses ascendants directs, le conduisit à chercher avant tout des oppositions, en usant délibérément du noir, et sa première manière fut noire en effet. Elle se synthétise absolument dans la vaste *Tourmente nocturne* (collection Jacobs). C'est, sur la courbe d'un canal obscur, l'échevèlement d'un vaste ciel où roulent les nuées d'une nuit orageuse, fouettées par l'aquilon. Au travers de ces cavaleries de fantômes, disloquées, éperdues, apparaît une lune hagarde, qui jette quelques reflets blafards sur les eaux mornes, étincelle à la pointe d'un flot, cerne la silhouette d'une ligne d'arbres tordus. Tout est mouve-

ment et convulsion dans ce grand décor peint avec une hardiesse fiévreuse. Les défauts en sont évidents : la touche est lourde, les noirs sont monotones, la coloration des ombres n'est pas graduée, l'accentuation est trop égale dans toutes les parties. Mais il y a déjà là du souffle, de la fierté, du style, et ce sens solide des plans qui sera la caractéristique des œuvres à venir. Il y a aussi cette entente de la matière qui fait qu'après plus de quinze ans ce grand tableau peint de pratique n'a pas une craquelure.

La *Nuit à Dordrecht*, restée dans l'atelier du peintre, attestait un progrès sensible dans la coloration des pénombres et des lumières diffuses. On y trouve encore à gauche une partie opaque, insuffisamment caractérisée, qui n'y est qu'à titre de contraste facile et de remplissage. Mais la silhouette de la haute tour, dressée en plein ciel dans un brouillard mordoré, dans les lumières froides du clair de lune, est peinte par un maître du clair-obscur, et l'eau du fleuve est délicieuse dans ces buées d'argent. De la même époque ou à peu près datent quelques études et tableaux exprimant le tumulte de la mer démontée, et dont un témoignage important est aussi resté chez l'artiste le *Gros temps à Nieuport*. En même temps Gilsoul s'enthousiasme pour la magie des lumières dans la nuit. Il a peint tout à fait à ses débuts un très romantique *Incendie d'usine au bord d'un canal*, plein de fougue. Plus récemment une toile exquise a montré un groupe de maison de la captivante Dordrecht, avec des bateaux au bord d'une estacade, noyés dans une suave brume lunaire où scintillent fenêtres et fanaux. Cette harmonie en bleu et or est au musée de Bruxelles,



Soir de Novembre (Dordrecht).



La Porte de Namur (soir).

où elle représente provisoirement Gilsoul avec une grisaille qui est une pure merveille, l'*Accalmie sur le chenal*, peinte à Nieuport, à l'endroit même où a été peinte cette autre merveille qui s'appelle la *Barque abandonnée* (collection Samuel). Enfin, l'amour du peintre pour les éclairages nocturnes s'est encore manifesté dans une toile qui eut un vif succès, la *Porte de Namur* traversée par les trams électriques, et dans une autre, la *Montagne de la Cour*, avec ses magasins scintillants reflétés dans les trottoirs humides, dont l'artiste a donné une délicate petite réplique à l'eau-forte en couleurs.

Gilsoul a eu aussi la passion des trains s'enfuyant dans les ténèbres. De diverses œuvres en ce sens la plus caractéristique a été ce fameux *Train de 4 h. 47* qui fit sensation au cercle *Voorwaerts*. Le *Train dans le banlieue* est resté chez l'artiste. Dans un paysage de banlieue lugubre, couvert de neige, sous un ciel mortuaire, le train noir passe, avec son feu couleur de sang. « C'est un de ces paysages où l'on va errer quand on est désespéré de tout », dit Gilsoul lui-même de ce tableau, avec un sourire réticent. Et cela est vrai. Je crois bien que c'est, de tous ses tableaux de début, celui où son romantisme s'est transformé en réalisme poignant, celui où son imagination tragique est devenue un sentiment. On a le cœur serré en le regardant. C'est la désolation même, et la facture rugueuse, étrange, brutale, contribue encore à suggérer le cauchemar. Du jour où il a signé ce tableau, Gilsoul en finit avec les incertitudes, et aussi avec la peinture à l'atelier, la plantation de décors. Il

était parti pour la peinture entièrement observée et au moins partiellement exécutée sur nature.

Cependant il devait encore assez longtemps rester fidèle au procédé de l'exécution d'après une étude très poussée, et recomposer, modifier, styliser ce qu'il avait vu. C'est la méthode qu'ont préférée bien des maîtres, et que les impressionnistes se sont trop hâtés d'exclure dans leur désir de vérité absolue. Cette vérité reste toujours relative, la mémoire doit sans cesse intervenir parce qu'un effet qu'on revient voir tous les jours n'est jamais deux fois identique à lui-même, encore qu'on choisisse la même heure et les mêmes conditions atmosphériques. Si Gilsoul est parvenu tout récemment à peindre, à Overyssche, des toiles où la moindre touche a été donnée sur nature, il n'a du moins pas subi cette crainte qu'ont les impressionnistes de ne rien faire de valable sans cette condition expresse, et en France par exemple ni Cottet ni Le Sidaner ne se privent de composer leurs œuvres d'après des études et surtout d'après des observations visuelles répétées jusqu'à ce que le souvenir ait *appris* le site et son effet spécial. Ils jugent que cela permet l'expression d'une vérité plus durable, plus générale que le simple effet noté et surpris ne la peut donner. Pas plus que ces artistes de style, Gilsoul ne s'est fait une religion de l'instantanéité en matière de couleur. Il s'est borné à exécuter sur nature le dessin très strict des plans. Au début, même, il lui est arrivé de composer entièrement d'après des souvenirs épars, et dans une ordonnance toute arbitraire, une œuvre qui s'appelle la *Rentrée au château*, et qui semble aussi vraie que si elle était la transposition directe d'une vision.

Tout y est tel que cela devrait se passer, parce que tout y est commandé non seulement par la justesse de répartition des plans et des valeurs, mais encore par les souvenirs très vifs d'un artiste qui a beaucoup regardé, et n'a pas besoin d'être rivé à la nature en un lieu désigné pour en exécuter le portrait.

Il est probable que le grand paysage appelé *Vieille Place d'Ypres*, partout admiré, et où la paix du crépuscule est si intensément poétisée, a été *inventé* dans les mêmes conditions, qui n'ont aucun rapport avec ce qu'on appelle « peindre de chic ». L'artiste y a groupé des maisons qu'il avait dessinées séparément avec minutie, mais qui n'y sont peut-être pas réunies comme à Ypres même, il a ajouté une vieille diligence qui n'y stationne peut-être pas réellement mais qu'il avait vue en quelque autre coin de la vieille cité. Il en est résulté une œuvre émouvante, d'une magnifique mélancolie, et rien n'est plus attachant que cette ligne calme de maisons anciennes, entrevues derrière des rangées d'arbres majestueux comme les colonnes d'un temple. La correction, la synthétisation des détails vrais par le souvenir ont permis la beauté du style, la force du choix réfléchi a pu intervenir.

Les plus subtiles créations de Le Sidaner, qui étonnent par leur parfaite et suggestive évocation, sont accomplies ainsi. La synchronie devient l'élément esthétique du paysage. Il y a beaucoup de soirs d'Ypres dans ce *Soir d'Ypres*, qui est un résumé, et ainsi se fixe la vision des « heures ordinaires », autrement permanente que la fixation d'un effet à laquelle s'archarne un impressionniste dans des conditions difficultueuses,

dérangé par le temps, souvent hors d'état d'achever une toile assez vaste et encombrante. Henri Rivière, qui fait en Bretagne des paysages à l'aquarelle absolument admirables par la vérité, m'expliquait récemment qu'il allait faire sur nature un dessin très poussé, puis faisait clicher avec une encre pâle une vingtaine d'exemplaires de ce dessin, et ensuite, retournant au motif, teintait selon les heures l'une ou l'autre de ces épreuves, n'y travaillant parfois que cinq minutes et arrivant ainsi seulement à noter la coloration exacte, parce que la mise en place et les valeurs se trouvaient préparées à quelque heure qu'il lui plût d'étudier chromatiquement. C'est un progrès sur les procédés de Claude Monet, qui, faisant des séries du même motif à divers moments de la journée, emportait des toiles dans une voiture et touchait à l'une ou l'autre, mais en étant toujours obligé de penser à établir le dessin et les plans de chacune d'elles, en même temps que leur coloration changeante. Gilsoul a fait mentalement ce travail, *apprenant par cœur* un certain nombre de crépuscules analogues à celui qu'il désirait peindre, et concentrant toutes ses observations dans un seul morceau. C'est pourquoi vingt personnes ayant observé les effets du soir s'accorderont à être émues par le résumé qu'il en donne. Pour chacune ce sera le soir qu'elle aura vue. Ce n'est pas autrement que nous émeuvent Ruysdaël ou Rousseau, avec des effets qu'un impressionniste jugerait assez ternes et assez médiocres.

Gilsoul n'a jamais perdu ce souci de la vérité générale. Pour lui un paysage peint n'est pas *la fixation d'un instant*, mais *la somme des émotions qui sortent con-*



Vieille Place en Flandre.

stamment de la configuration elle-même d'un lieu. C'est en quoi il est encore plus classique que réaliste, et en sage désaccord avec ce qui se fait communément aujourd'hui. Bien entendu il pratique ces maximes sans les énoncer. Il n'a pas de théories, ou du moins il m'a été impossible de lui en entendre formuler aucune, car il est de ces peintres qui ne parlent qu'avec leur pinceau. Il obéit à son instinct vérifié par son expérience : mais tout ce que je viens de dire est clairement écrit dans tout ce qu'il a produit.



PORT.





Orage sur la Meuse (Hollande).

III.

La Meuse, la Meuse majestueuse et dramatique, le grand fleuve aux beaux tournants, a été l'inspiratrice de nombreuses toiles de Gilsoul. Elle répondait bien aux dispositions romantiques de sa jeunesse, que l'âge et l'étude n'ont point désavouées complètement : et il est un peintre amoureux de l'eau. « Je ne pourrais vivre sans voir de l'eau » dit-il souvent. Il l'a peinte à Dordrecht, dès ses débuts. Il l'a peinte en une autre grande toile toute illuminée des lueurs qui précèdent la tempête, et où se voient des maisons sur une digue, les restes d'un fortin, et la rentrée hâtive des pêcheurs sur un môle. Il l'a peinte encore de nuit, avec ses estacades accostées par des vapeurs : les feux verts montent aux drisses, des jets de fumée blanche trouent l'obscurité montante, des ourques aux vieilles voiles sont fantômales dans le brouillard. Mais surtout il l'a saisie dans l'*Orage*.

L'Orage sur la Meuse (1901), qui appartient à M. Rommelaere, est de toutes les œuvres de Gilsoul la plus dramatique, la plus vivante et la plus romantique par l'intention décorative et l'exécution fougueuse. Tout y est mouvement. La Meuse est vue en Hollande, d'une

largeur imposante, avec l'ample aspect d'un bras de mer. Une immense rafale fait bouillonner son eau sombre. L'ouragan accourt de l'ouest en hérissant les vagues courtes, en suscitant aux pointes du flot noirâtre la tache blafarde de l'écume. Une lueur fausse traîne dans le paysage mouillé. Au premier plan des hommes se hâtent, font force de rames pour se blottir contre une estacade accostée déjà par un remorqueur, des chaloupes, des ourques. L'eau crache contre les balises. A l'est s'abat la pluie dense. Au milieu du fleuve une barque à voiles se débat, un remorqueur s'obstine et vomit sa fumée que le vent échevèle. Sur la rive adverse des moulins s'écartèlent, des maisons s'aplatissent, le polder s'étend, illuminé des phosphorescences de la tempête. Au ciel, c'est le délire et le chaos, un éclatement de nuées et de clartés, un amas d'esquisses de formes ténébreuses et sulfureuses, rendues avec une furie où l'on retrouve Constable et Delacroix. La belle page, et de quelle libre technique ! De quelle palette spontanée a jailli cette notation de l'instable, cette vision lyrique ! Il n'est pas une touche qui ne signifie l'agitation, la survenue du cataclysme sur un paysage horizontal, le tourbillonnement sur l'inerte : et tout le morceau est solide comme une œuvre classique. Là l'esprit et la volonté d'Hippolyte Boulenger et de Louis Artan revivent pour trouver en Gilsoul leur renouvellement logique, en pleine époque impressionniste. L'œuvre est toute de style dans son réalisme. Elle ne sacrifie jamais aux effets de couleur la structure, les plans du site. Ils sont *écrits* sans défaillance, et dans ce désordre tout reste construit, cohérent. On sent que, l'orage disparu, on retrouverait intact ce



Paysage du Littoral Belge.

paysage farouche de la Meuse. L'orage impose ses effets momentanés à une œuvre permanente. On ne peut s'empêcher de penser que la facture impressionniste, toute à la notation de l'instantané, ne garderait pas à un tel sujet la tenue nécessaire : il y faut le dessin, le caractère cherché dans les principes éternels de la peinture, et plus spécialement de la peinture flamande, c'est-à-dire la vérité des silhouettes, le dosage minutieux de deux ou trois valeurs fondamentales, le sentiment des densités et des volumes. La masse d'eau peinte par Gilsoul offrirait peut-être à l'œil d'un impressionniste plus de nuances qu'il n'en a notées. Mais elle est bien enfoncée entre les rives, elle pèse bien son poids, elle est bien de la noirceur trouble qui convient en face des blémissures du ciel crevé par l'éclatement de la tempête, et c'est là l'essentiel, c'est à cause de la justesse de ces rapports que la vérité nous saisit.

Le *Paysage du littoral belge*, peint aux environs de Nieuport, en 1901, est une des toiles les plus décoratives et les plus synthétiques de Gilsoul. C'est presque le portrait d'une contrée. L'artiste, là encore, n'a fait que ce qu'il a vu, mais rien ne lui a échappé de la complexité du site, qu'on dirait composé à plaisir par un illustrateur, un Henri Rivière ou un Cassiers désirant résumer les régions voisines de la mer. Six plans s'y disposent et s'y étagent, avec une sobre grandeur. Un canal traverse obliquement la scène, et j'écris l'expression parce que vraiment tout l'ensemble est d'une composition dramatique. Sur ce canal deux ponts sont jetés, commandés

par deux routes obliques à l'intersection desquelles s'élèvent deux maisons basses. Un troupeau de bœufs chemine lentement sur l'une de ces routes. Au delà des ponts le canal d'acier poli s'incline vers la mer. A droite se devine, entre les fûts des arbres, un village aplati sur la lande herbue. D'un seul grand geste une longue file de peupliers échevelés semble accourir diagonalement du fond du paysage jusqu'au plan de droite où elle grandit et s'échappe au haut du cadre. C'est le mouvement d'une charge de cavalerie qui brusquement s'arrête. Les arbres sont cambrés sous l'effort. Tous ploient et restent courbés à jamais sous un fouet invisible. C'est le fouet du seigneur du Nord-Ouest, du vent de mer, implacablement obstiné, qui tord les jeunes pousses et les contraint à regarder vers l'intérieur jusqu'à ce qu'elles soient devenues de grands arbres dont les fibres auront pris l'habitude du ploiement. La mer est là-bas, au fond, derrière la plaine verte. On la devine au-delà des dunes blanches dont l'ondulation imprécise limite le paysage et se profile à la lisière d'un ciel gris et doux où quelques nuées restent en suspens. C'est d'elle que vient le grand souffle qui hérisse toute l'herbe molle des pâtis, déchiquète les branches sèches des peupliers, ride l'eau du canal au repli duquel dort une barge immobile, disperse quelques oiseaux sur le vaste site cinglé par son halètement salubre. Toute la région est somnolente. Plus basse que le niveau de la mer, à l'abri fragile des dunes de sable pâle, elle s'étend. Tout s'y accagnardit, maisons, bestiaux, buissons, tout se tasse et se courbe, rien n'ose dépasser le niveau protecteur des monticules de sable, rien sauf les peupliers, qui



3

33

combattent, résistent, se cabrent, et sont perpétuellement bouleversés tandis que l'herbage dru et court se borne à frissonner. Par le jet hardi des routes qui s'intersectionnent, par le rapport subtil de leur angle aigu aux obliques montantes des arbres tourmentés et à l'horizontalité moëlleuse des dunes, s'accroît et s'intensifie la force du vent de mer qui anime et violente toute la composition, et en est en réalité le personnage essentiel. Rarement un art inerte a mieux exprimé le mouvement qu'en ce tableau de Victor Gilsoul d'une belle couleur sombre traversée de lividités, peint en pleine pâte, hardiment, par longues touches grasses et flexibles posées avec un évident plaisir. C'est bien là ce qu'on aperçoit aux environs de Nieuport, ou dans la plaine humide qui s'étend de Bruges à Heyst et à Knocke, ou dans la campagne de Gand à Terneuzen, vers Axel ou Philippine, c'est bien cette tourmente et ce grand air libre, cette large mélancolie pourtant robuste du littoral septentrional.

Le *Soir de Bruges*, de 1903, se poétise dans une harmonie verdâtre et bleuâtre. Un alignement de maisons inégales se reflète entièrement dans l'eau où bougent des cygnes. A l'angle d'une ruelle brille le reflet sulfureux et livide d'un réverbère. Le blanc des façades est d'une délicatesse délicieuse. C'est une musique de couleurs, comme les Le Sidaner. Entre toute l'abondante collection de peintures qu'il nous a été donné de voir exécuter, depuis vingt ans, dans la ville



Soir a Bruges.



La Base d'un Moulin (Flandre).

incomparable, aucune peut-être n'est plus typique : et entre toutes les œuvres de Gilsoul aucune sans doute ne s'avance davantage vers l'idéalisation des aspects. Il ne peut rien faire qui ne soit vrai : mais là la réalité avoisine l'irréel, comme à Bruges même. C'est, dans sa production, une exception séductrice, un savoureux laisser-aller du sentiment.

Une belle étude, dont Gilsoul a donné une vigoureux réplique à l'eau-forte, est celle de la base d'un moulin (1903). Ce n'est point un de ces moulins hollandais dont les meules sont encloses dans une tour conique en maçonnerie, avec balcon — mais un moulin flamand tout en bois. Quatre blocs de briques agglutinées, soutenant un quadrilatère de poutres horizontales. Là-dessus des ais dessinant les angles d'une pyramide. Un axe central, vertical, supporte la boîte de planches grossières qui enferme les meules. Un escalier-échelle s'élance et entre là-dedans par un trou. Les ailes sont chargées de toiles, qu'on largue ou replie selon les vents. A travers tout cet amas de menuiseries, ces poteaux, ces cabestans, ces degrés, peints avec rudesse, s'aperçoit la plaine verte, semée d'animaux broutants. On devine une ligne d'arbres, la tour carrée qui domine un village. Au ciel s'accumulent lentement les nuées d'un orage futur, obèses et nonchalamment traînées par un petit souffle. Ce n'est qu'un morceau de vigueur, mais sa sincérité de vision et d'exécution ôte au sujet tout ce qu'on pourrait lui trouver d'ingrat.

On peut en dire autant d'une autre étude, peinte en 1902, un coin d'estacade noire et blanche, qui traverse obliquement la toile. L'enchevêtrement des pieux est bâti avec une grande sûreté brutale. Des pêcheuses s'accoudent à la balustrade, et le vent de mer tourmente leurs jupes et leurs bonnets. Derrière les pilotis, les voiles et les mâts des bateaux de pêche se profilent, et on aperçoit l'extrémité d'un môle et la colonne blanche d'un phare en valeur sur le ciel gris, encombré de nuages violents. Tout le morceau me fait penser aux Manet gris et noirs de la première période, le *Port de Boulogne*, par exemple, par la hardiesse, la franchise, la joie de peindre, l'ivresse de maçonner bravement des plans et des tons pleins, de juxtaposer des valeurs fortes. J'y trouve une fois de plus la marque de l'ingénuité artistique de Gilsoul, son insouci des formules en vogue. Je les trouve encore dans sa *Maison du Pontonnier*, tendre et émouvante comme un Corot, dans sa vue de *Malines*, avec son vieux pont et son reflet doré sur le clocheton de Notre-Dame de la Dyle.

Une œuvre de Gilsoul entre toutes me plaît par sa synthèse simple et forte : elle représente simplement une des « allées d'eau » de son pays, et date de 1903. C'est le *Tournant du Canal*.

Légèrement surélevé par l'artifice d'une digue dont les remblais l'exhaussent au-dessus du sol boueux et plat, un canal s'incurve, naît à droite du tableau, s'allonge obliquement, repart sur lui-même à gauche,



L'Estacade.

LE [illegible] DU CANAL DE B[illegible]

Le Tournant du Canal de Bruges.





s'infléchit encore sur la droite, se prolonge encore sur la gauche, et là se confond avec la lumière diffuse et trouble de l'horizon. L'alignement des troncs d'arbres se double de son reflet dans l'eau avec une rigidité géométrique, à perte de vue. Quelques vaches broutent ou cheminent sur la berge. Le ciel est presque incolore, le sol presque nul. L'allée semble infinie et sans but, comme ces avenues géantes qui mènent encore à l'emplacement où fut un château détruit. On dirait, sur la campagne étale, la carcasse d'on ne sait quel monument inachevé. C'est bien là, si je puis dire, un des gestes les plus typiques de la Flandre, ce zigzag énorme des arbres festonnant le ruban d'eau inerte, ce geste ramassé puis détendu qui indique toujours la mer et qu'on aperçoit de toutes parts, si énergique, si net qu'instinctivement on tourne son visage vers le vent salin : ce geste, corroboré par celui des moulins posés comme des vedettes et se haussant sur leurs piédestaux de poutres pour désigner le vent aux processions d'arbres frémissantes, leur montrer le chemin de la mer du Nord.

Gilsoul a fermement noté ce geste et inscrit ce grand zigzag au rectangle d'un tableau. Sauf le troupeau à peine visible, aucun être vivant ne sollicite le regard, ne le distrait de l'obsession de l'étendue illimitée. C'est le désert sans tristesse, le désert viride, traversé par l'eau captant le ciel avec une telle fidélité qu'on y suit le vol d'un oiseau en discernant le dessous de son ventre et de ses ailes, et qu'il n'est point besoin de lever la tête pour savoir la forme du plus petit nuage du zénith, parce qu'il apparaît dans l'eau et y promène son reflet qui a la forme d'un ange.



Matinée d'Octobre.

D'autres canaux, vus par Gilsoul, sont beaux. L'un d'eux l'a séduit en octobre. C'est le moment imprécis et délicat où les feuilles tombent, où les arbres s'éclaircissent : mais tout ce qui reste est en or, et se diapre de lumières fauves ou pâles. Ce *Canal en octobre* (1901), est vu presque dans son axe, l'eau touche le bord du cadre, le sol non exhaussé se mêle au flot doux où la bise déjà piquante brise les images renversées des aulnes et des ormes. La nappe est large et lucide, elle entraîne l'orfèvrerie flottante tombée des ramures. Au milieu un train de chalands pesants, sombres, cubiques, s'en va traîné par un petit remorqueur qui tousse, halète, et jette des flocons de fumée blanche. Il est loin déjà, au bout de son câble. On le devine tout au fond. Il va tourner et se perdre. Sur la rive opposée un groupe de maisonnettes s'aligne sur la berge, sous les panaches d'or des arbres penchés. Un estaminet s'ouvre, des linges s'agitent sur une corde tendue entre deux troncs. C'est la halte paisible. La paix est partout dans ce paysage mélancolique, sur l'eau, sur les barges brunes, sur les berges plates comme dans l'estaminet si pauvre et si quiet. Il y a sous les grands arbres de gauche deux paysannes qui se baissent et qui ramassent des châtaignes, sans se déranger pour regarder le convoi qui flotte. Où est ce coin de Flandre ? Je ne sais, mais j'en ai vu de semblables, les matins d'automne, lorsque je marchais dans la terre mouillée, couverte de feuilles pourrissantes, las de traîner ma bicyclette dans la boue, et je sens encore l'odeur de champignon et d'herbage, sauvage et douce, et l'insistante frigidité du vent d'ouest sur ma figure...

Un autre tableau de Gilsoul (1904) est plus doux encore dans la mollesse de ses lignes cursives. C'est peut-être le même vu dans une direction opposée, mais dans une autre saison. Devant l'estaminet un bateau est arrêté. Il dresse son mâtereau pointu. Un filet de fumée sort de la cabane peinte. Un pêcheur à la ligne



NIEUPORT

est assis dans l'herbe et attend. Il y a dans toute la toile une brume légère, de cette nuance du vert qui tourne au gris argenté et glacé, et que Corot a inoubliablement exprimée. L'accent des indications reste très ferme, mais les transitions des valeurs sont d'une ténuité, d'une finesse qui révèlent toute une poésie d'âme. C'est toujours par la gradation des valeurs, par

Soir sur le Canal.



Etang en Brabant.

la délicatesse des passages de tons, que le réalisme impartial de Gilsoul atteint au sentiment poétique, et c'est le plus bel éloge qu'on puisse faire à un peintre de paysages, alors que tant d'autres ont cherché la note poétique dans l'anecdote ou dans un parti-pris de fadeur de la coloration.

Ce n'est pas autrement que naît le charme du grand *Etang en Brabant* peint dès 1899, à La Hulpe, qui garde très-noblement, au musée du Luxembourg, le rang de Victor Gilsoul dans l'école belge contemporaine. Le choix est heureux parce que le morceau est beau et somptueux dans son harmonie de velours vert d'une richesse chatoyante. Peut-être eût-il mieux valu qu'il fût plus caractéristique par le type des maisons, l'agencement des arbres ; et à ce point de vue j'eusse préféré voir au Luxembourg le *Soir de Bruges* dont l'heureux possesseur est M. Léon Delbruyère, ce tableau qui donne du talent de l'artiste une si haute idée tout en fixant une vision synthétique de la perle des Flandres. Si j'étais conservateur du Luxembourg, je ferais tout pour avoir ce tableau : mais si j'étais M. Delbruyère je ferais, il est vrai, tout pour le garder. Celui qui est au Luxembourg n'en est pas moins une très belle page de pleine nature, avec ses nids de feuillées, le vol d'émeraudes de ses nénufars dessinant leur fine arabesque sur l'eau profonde, la paix de ses maisons mirées et de sa vieille vanne en ruines. Il a déjà une allure presque classique, et sa texture franche et large fait qu'il s'embellit en vieillissant. Avec le Claus, éblouissant, auquel sa note sombre et chaleureuse donne une réplique savoureuse, ce tableau de Gilsoul est le meilleur



Etangs de Val-Duchesse (Auderghem) le soir.

témoignage de l'art belge parmi la série encore trop restreinte que possède le Luxembourg et qu'il montre encore, malheureusement, faute de local, par intermittences et sans le recul nécessaire.

Une autre toile typique de Bruges est celle où Gilsoul a inscrit la *Porte Maréchale* (1906). Un regard, et me voilà sur cette promenade incomparable des remparts brugeois. Une allée d'eau entre des remblais élevés. Les pieds dans une herbe moëlleuse, on regarde l'intérieur de la ville, l'amas des maisons pointues aux toits couleur de coquelicot et de pavot fané. Les masses du beffroi et de Saint Martin, les pignons du Franc, quelques peupliers géants dominent. L'eau, comme une faucille, contourne cette moisson de pierres vénérables. Du côté opposé la campagne s'idéalise dans la lumière. De toutes parts s'éloignent et se croisent les arabesques des allées d'arbres. Le canal de Damme se courbe et disparaît. C'est si pur qu'on n'a pas honte d'un désir de pleurer sans savoir pourquoi. Là plus qu'ailleurs j'ai exprimé, comme d'un fruit savoureux, tout le sens de la phrase de Flaubert : « Il est sur la terre des endroits si beaux qu'on a envie de les serrer contre son cœur ! » C'est un lieu à la fois somptueux et pauvre, fané et frais, luxuriant et triste, ingénu et lourd de grands souvenirs, humble et princier, restreint et vaste, mystique, austère et invitant à la volupté. Il n'est pas de lieu plus beau pour promener une tristesse d'amour et se décider à revivre, pour se guérir de la vie intense en se rattachant de bonne foi à l'existence ordinaire. L'art n'y violente pas l'esprit, comme à Florence, où il subjugue, et fait taire toutes les voix de l'instinct pour ne laisser agir que

l'intelligence : il n'intervient, à Bruges, que pour orner la vie du cœur et encadrer de nobles lignes l'évocation de souvenirs amers. On reste soi-même dans un charme sans splendeur démesurée. C'est l'endroit idéal pour écrire un livre et se refaire une santé morale. Je me redis tout cela devant ce tableau de Gilsoul où la porte Maréchal dresse son clocheton entre ses deux tours basses et rondes, où la fierté des silhouettes fortifiées s'adoucit de la verdeur des grands arbres en bouquets, où des cygnes bougent à peine dans l'eau dormante que recouvrent à demi les plantes aquatiques. C'est bien là ce grand air d'abandon, de sommeil digne, de taciturnité ennoblie par l'histoire, c'est bien là cette douceur, cette grande douceur résignée et pure.

Un canal encore, d'un tout autre aspect. Celui-là est dans l'intérieur d'une ville, d'une très vieille ville, à Dixmude, en 1904. (1) Malgré le coup de soleil qui dore les maisons du fond et illumine l'eau, il y a là d'abord une tristesse affreuse. Puis on s'aperçoit qu'il ne s'agit que de la paix. Mais il est bien difficile à l'esprit humain de ne pas trouver très triste, dès qu'il l'a vraiment obtenue, la paix totale après laquelle il soupira de bonne foi. Le silence pacifique pèse d'un poids terrible sur l'âme, et l'assomme d'un seul coup. Ici la paix excessive ressemble par trop à de l'ennui pour toujours. Un quai forme le premier plan de ce tableau. C'est un soutènement de briques décolorées, fendillées, disjointes, brisées, mangées par le temps. Gilsoul, dont j'ai dit la

(1) Ce tableau appartient à S. A. R. Mme la comtesse de Flandre, qui apprécia et soutint l'artiste dès ses débuts avec une haute clairvoyance.



Vieilles Maisons a Dixmude.

tendance à développer les premiers plans, n'a pas craint de peindre celui-là avec amour et patience, car il s'intéresse à tout. Il est trop peintre pour méconnaître qu'on fait de la belle peinture avec n'importe quoi, et cette architecture, surmontée des troncs noirs et des feuillages épais d'un rang de tilleuls, donne à toute sa toile une imperturbable solidité. Un vieux pont de trois arches plonge ses piles dans le reflet des maisons. De vieilles façades aux baies aveugles somnolent sur leurs contreforts. A la balustrade du pont, deux hommes accoudés regardent machinalement sous eux, une béguine à grand manteau noir chemine. Personne ne se promène sous ces tilleuls, aucun chaland n'apparaîtra sur ce canal, tout est mort, conservé et momifié dans l'alcool du silence. L'œuvre entière est peinte en pleine pâte savoureuse, avec de beaux écrasis, une touche fondante, beurrée, gourmande. Dans peu de toiles autant qu'en celle-ci Victor Gilsoul s'est laissé aller à cette sensualité de la touche, à cette satisfaction de manier une brosse lourde de matière grasse qui arrive à modeler presque en relief, comme certains Diaz. Là s'atteste sa joie de construire. Elle s'attestait encore à Dixmude, l'année suivante, en 1905, en une petite toile où s'inscrivent simplement, vues de l'autre côté d'un pont aux vieux balustres de fer rouillé, trois pignons anciens, trois vénérables maisons flamandes dont l'une porte encore l'enseigne « Den Papegaei » inscrite entre ses ornements désuets, ses corbeaux de métal usé. Ce petit tableau (collection du Dr Le Marinel) est une merveille. De 1904 est cette note, inattendue par sa franche clarté, *Juin* : au premier plan, une eau couverte de nénufars

blancs, encombrée de roseaux, et toute pleine de reflets azurés. Un yacht blanc s'y balance, indolent. Au-delà se voit une vaste prairie d'émeraude, flanquée de buissons feuillus et d'arbres bleuissants de soleil intense, et tout à fait à l'extrémité apparaît, diaphanéisé par la lumière, un petit château. Quatre ans avant les grandes études d'Overyssche où Gilsoul allait être décidément grisé par les lumières radiantes, ce tableau de *Juin* semble un présage, une promesse de joie dans son œuvre tourmentée ou mélancolique.

La *Barque abandonnée*, (1905) (1) gît au bord d'un canal. Elle est envasée et lamentable. Sa coque décolorée, rongée par l'eau, pourrie, vermoulue, subsiste seule. Les bordages ont disparu. Les membrures se hérissent. Ce sont les côtes d'un squelette encore robuste. On discerne l'étambot, auquel pend un gouvernail disloqué, et l'étrave courbe dresse encore son bec vers la mer. Des poutres arrachées, des planches gisent dans le sable et l'herbe. Tout cela fait dans l'eau mouvante de tristes et brusques reflets. L'eau s'éloigne, à travers le polder plat et verdâtre, jusqu'à l'ondulation molle et blanche des dunes lointaines. Des oiseaux de mer tournoient en criant. On ne voit personne, et c'est une page émue, d'une mélancolie amère, d'une savoureuse désolation exprimée par un sincère et un simple. Elle a été peinte au bord du chenal de Nieuport.

(1) Collection de M. Samuel.



La Barque Abandonnée.



En Hollande.

Un petit pont de bois, qui s'offre à nous au premier plan d'un tableau de Gilsoul, nous conduit à un village de poupées ! Au bord de l'eau calme qui double le nombre de ses maisonnettes, celles-ci s'alignent, derrière des pieux, des palissades, des bâtisses de planches.



EDAM.

Elles ont deux étages de plâtre et de bois, avec des baies à croisillons et un grenier conique que flanquent de hautes cheminées. Toutes sont peintes de couleurs diversement violentes ; sur leurs façades le soleil s'amuse. Aucune n'est d'aplomb, et leur construction de guingois est d'un comique infini. C'est un peu plus que des huttes de sauvages et beaucoup moins que des

maisons de civilisés. Un moulin trapu, énorme, domine ces joujoux du Nord. Mais il y a une rangée d'arbres au bord de l'eau, une jolie brise dans leurs panaches verts, et au bout d'une ruelle on voit les champs, et tout cela est très pauvre, mais très propre et très gai. C'est bien ce qu'on trouve lorsque, débarqué à Flessingue, on suit à pied, un peu au hasard et en se trompant exprès pour mieux tout voir, les routes qui mènent à Middelbourg, à Dombourg, à West-Kapelle, à Veere. C'est cette Zélande exquise qu'ont fait connaître aux Français les estampes de Henri Cassiers, par leur synthèse amusante et jolie, leur archaïsme, leur parti-pris de teintes plates et d'arabesques. Mais l'œuvre de Gilsoul reste profondément picturale, et autrement émouvante par sa matière elle-même. A la même œuvre peut se rattacher la toile bariolée et si bellement ordonnancée qui groupe les *Bicoques hollandaises*, s'accrochant les unes aux autres au-dessus d'une eau lourde, huileuse, moirée de reflets bourbeux — une page savoureuse comme une description de Huysmans.

Il est à peu près impossible de dénombrer et d'analyser dûment tout ce que Gilsoul a produit en vingt ans. Des toiles de lui sont chez tous les collectionneurs belges, et une grande quantité à l'étranger. A Bruxelles, on ne peut guère visiter un intérieur sans s'arrêter devant une belle page de l'artiste. C'est ainsi que chez M. Simons se révèle, auprès de plusieurs études de Gilsoul, cette œuvre de premier ordre, d'une puissance impression-



Bicoques Hollandaises.

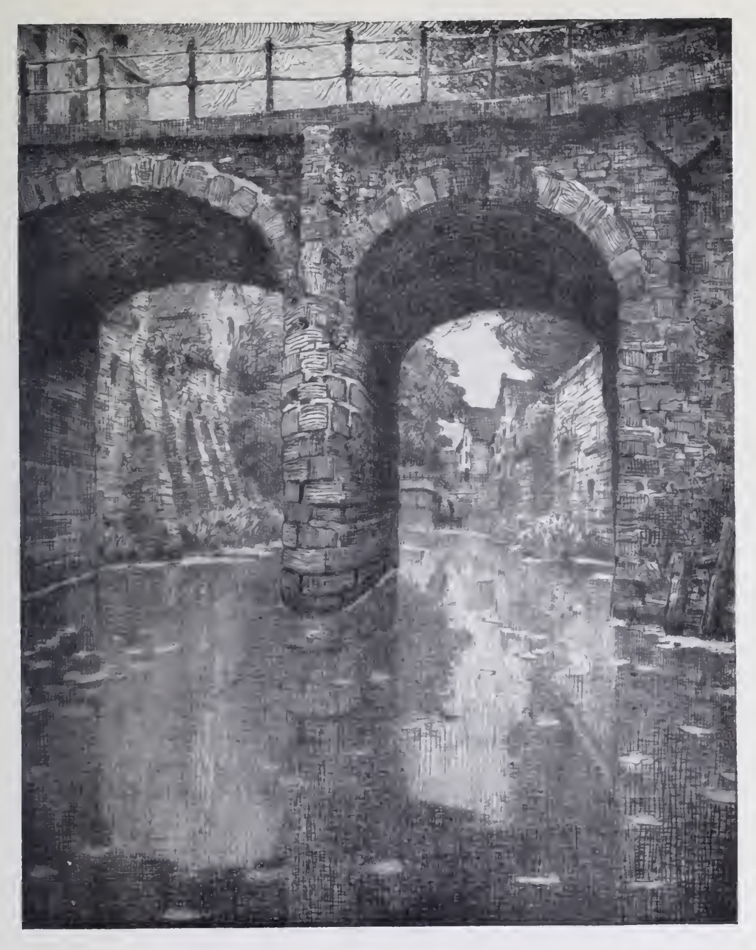
nante, qui a étonné les peintres français les plus sérieux à la Société Nationale, et qui s'appelle *Au Bord d'un canal en Flandre*. C'est un morceau de grand musée, qui suffirait à la gloire d'un artiste. Mais ce n'est pas le seul. Et l'on ne peut pas voir les treize toiles qui enrichissent le yacht du roi Léopold II, et on ne con-



Gissen

naît pas tout ce qui orne les murs de l'hôtel construit par Hobé pour Gilsoul dans la calme rue de la Vallée, à l'extrémité de l'avenue Louise, aux portes du bois de la Cambre. Là tout est plein des aquarelles franches, savantes et vives de Mme Gilsoul, et des études de son mari. Jetées de Dunkerque cinglées par l'embrun, et fines comme des Berthe Morisot dans leurs combinaisons de noir et de gris : roses éclatantes, peintes grassement

en pleine pâte : études lumineuses à Westende, sur la Meuse, à Nieuport, et certaines à Venise, et d'autres au lac de Garde : esquisses alertes de la place Royale à Bruxelles, dans la lumière argentée des jours de pluie : natures-mortes vigoureuses et sombres, contrastant avec un clair pastel bleu et blanc peint d'après Mlle Gilsoul par Van den Eeckhoudt : études de nudités blondes, études hardies comme des Manet montrant Mme Gilsoul en robe claire, coiffée d'un chapeau d'été, peignant dans les dunes ou parmi les fleurs : tout s'accumule — mais rien ne surprend autant qu'un portrait de Mme Gilsoul en buste, décolletée en velours noir, la tête penchée, un morceau frémissant et superbe qui atteste que l'auteur serait, s'il le voulait, un figuriste de premier ordre, de même qu'il s'est prouvé aqua-fortiste en cinq ou six pièces dont l'une, le *Pont de Dixmude*, égale les Baertsoen et ferait croire à vingt ans de pratique. Une même logique régit l'emportement de cette nature d'artiste, et lui permet en tous sens d'aller au bout de sa volonté. Je n'ai décrit, en respectant les dimensions imposées à ce volume, que les toiles dont l'analyse me semblait plus propre à délimiter les modes de la perception et de la sensibilité de Gilsoul. Je ne peux cependant passer sous silence le *Dimanche matin* qui, il y a quelques années, montrait à mi-corps une vieille femme en noir se rendant à la messe, sur un fond de rues flamandes (app. au Musée de Barcelone). Cet essai semble rester isolé : en tous cas c'est, avec le récent portrait de Mme Gilsoul, la seule figure réellement importante et achevée qu'il m'ait été donné de voir. Mais dans beaucoup de paysages du peintre il y a des notations de figures, des silhouettes



Vieux Pont a Dixmude.

ébauchées, minuscules certes, mais d'une indication vivante et sûre. Qui sait si Gilsoul, en un nouvel avatar, n'enverra pas un jour quelques portraits aux expositions? Rien ne le lui défend, et comme il les traitera avec les dons et la concience qu'on lui connaît, nous verrons probablement de belles choses. Il a toujours construit



ses paysages comme des visages, par le caractère et les méplats. Et il ferait sans doute très vite de bonne sculpture si le désir lui en venait, car toutes les lois des divers arts procèdent du même code éternel, que nulle école ne détient en propre et qui est grand ouvert dans la nature pour ceux qui savent le lire.

Brusquement, semblerait-il, et en réalité par l'affleurement d'une longue préparation secrète, en l'été de

cette année 1908 où j'écris ce petit livre, Gilsoul, le Gilsoul des harmonies sombres et puissantes, est devenu un peintre des lumières légères, aussi éclatant que les plus hardis impressionnistes, sans rien perdre de son dessin, de ses plans, sans rien emprunter à la technique du pointillisme ou du ton brisé, et même sans paraître adopter une technique quelconque, dans son souci de faire songer non à la peinture mais à la nature. Il s'est installé à Overyssche, entre Groenendael et Ottignies, dans un village calme et gai que réfléchit un bel étang semé de nénufars et bordé de marronniers : et là Gilsoul s'est mis à peindre la clarté. Ce qu'il a réalisé est si beau qu'on serait presque injuste pour sa peinture sombre. La splendeur de cette fenêtre ouverte dans son art éblouit d'abord : Ce n'est qu'un peu après qu'en revoyant ses toiles antérieures on comprend leur valeur, leur force et leur beauté, parce qu'il avait su y mettre cette poésie de la pénombre que les joies de la lumière n'amoindriront jamais.

Gilsoul a peint Overyssche dans tous ses aspects. Tantôt c'est un coin d'étang ensoleillé : un marronnier se penche et plonge dans l'eau bleue ses panaches de feuilles éblouissantes, dessinées et peintes par tons entiers avec une maîtrise merveilleuse. Tout chante et resplendit, les cygnes voguent sur l'eau moirée et diaprée. Tantôt c'est tout le village, avec son église au toit d'ardoises violettes, qui s'offre à nos yeux dans la belle lumière mauve et rose de la fin d'après-midi, au-delà de la pièce d'eau couverte de plantes et de nénufars fleuris. Les murs d'une blancheur aveuglante, les toits de pur vermillon éclatent en fanfares, les feuillées sont



Maronniers en fleurs (Overyssche).



Place en Brabant.

immobiles dans la pureté de l'air tiède, tout est clair, mais coloré dans le clair, et les valeurs des objets placés à contre-jour atteignent vraiment aux limites de la science picturale. Tantôt la paix d'Overyssche est exprimée par un calme clair de lune dans le silence de la place endormie, où la lumière froide et pure s'idéalise, sature l'ombre et rend diaphanes les murailles elles-mêmes. Tantôt c'est, en une toile qui est un chef-d'œuvre, une rue montante sous le soleil de deux heures. Les murs des maisons à l'ombre sont imprégnés des reflets de la splendeur chaleureuse. Selon qu'une façade est de pierre brute ou de plâtre enduit d'un stuc huilé et vernissé, les gammes de blanc sont impressionnées différemment par des poudroiements insaisissables de mauve ou de citron. Les toits s'unissent au ciel dont la lumière verticale les décolore avec une finesse que seul Le Sidaner a su rendre dans l'art actuel aussi délicatement que Gilsoul. Toute la vie de ce joli coin du Brabant est là. Cette peinture, qui est strictement, admirablement, de la peinture, est pourtant pleine d'âme, et si parfaite qu'elle se fait oublier. Là comme dans les œuvres maîtresses du Gilsoul sombre, nous ne sommes pas devant un beau tableau, conviés à louer le savoir-faire de son ouvrier : nous sommes à Overyssche et nous ne pensons ni aux écoles, ni aux techniques, ni au talent, ni à l'art, mais tout simplement à Overyssche. Il n'y a pas une touche qui n'ait pour but de nous y mieux faire penser, et l'émotion douce, le charme pénétrant du lieu, l'âme féconde et benoîte du Brabant entrent en nous sans le concours d'aucun artifice, uniquement par la force de vérité du peintre. Gilsoul a

déroulé dans ces quelques tableaux de premier ordre les strophes du poème agreste et intimiste d'Overyssche, et ce poème le place au premier rang des intimistes modernes, lui, l'ancien assembleur de nuages romantiques, auquel on accordait de la puissance mais non point cette tendresse légère, cette vision aérienne et heureuse. Il semble qu'il ait découvert en lui-même des sources insoupçonnées, une nouvelle faculté de communion avec la pleine nature. A l'heure où ce petit livre parviendra



aux lecteurs, il est à présumer que ces quelques toiles chatoyantes et superbes auront été révélées et auront prouvé au public la richesse du tempérament artistique de Gilsoul, la sûreté de sa volonté, la réflexion constante du monde visible dans son esprit jamais las d'envisager. Je ne connais dans tout l'art actuel de l'Europe que deux ou trois paysagistes capables de réaliser l'équivalent de cette série d'Overyssche, jaillie dans l'œuvre de Gilsoul comme un « bouquet » de feu d'artifice dans une nuit sombre. Mais ce n'est pas son « bouquet ». C'est un pas décisif vers une autre phase de sa vie artistique, c'est la première affirmation d'un Gilsoul de joie pan-

Au Printemps Overyssche.

théistique, comme les études en plein air, saturées de bleu, peintes par Manet en 1872, furent, après une longue série de chefs-d'œuvre fauves et noirs, la révélation d'un Manet inattendu, parti à la découverte d'une route nouvelle.

IV.

Gilsoul s'est formé seul. S'il a reçu les conseils d'Artan et de Courtens, il n'a point peint devant eux, sous leur direction effective. Il n'a passé ni par une école ni par un atelier. Il a débuté très jeune, à quarante ans il a produit une œuvre énorme : la nature et le travail ont tout fait. L'homme semble peu accessible aux troubles souvent causés par la vue de l'œuvre d'autrui, par les théories surgissantes, par les engouements de la mode : il est obstinément personnel, il apprécie ce qui se produit dans sa profession, aime ou désapprouve, mais sans que son travail s'en ressente. Un tel caractère l'a conduit à faire lui-même son évolution, et il offre le spectacle curieux d'un artiste autodidacte qui résume à lui seul toutes les velléités d'une époque de crise de la peinture. Par là il a semblé parfois un retardataire, à l'égard de confrères malins qui excellaient de suite à s'assimiler la dernière mode de Paris : mais à présent Gilsoul, qui ne se piqua pas d'être en avance, est simplement à l'heure, et ce sont les malins qui sont en retard, parce qu'ils voulurent avant tout faire nouveau, et qu'il n'y a rien de plus vieillot que la nouveauté de la saison passée.



Soir lunaire (Overyssche).



Disons le nettement : si l'on eût pensé faire merveille en introduisant en Belgique l'impressionnisme français et ses suites, il apparaît bien, aujourd'hui, qu'on se fût trompé. Des hommes bien intentionnés ont rendu justice à la génération de Monet à une époque où Paris la traitait honteusement. Ils se sont acquis par là un droit imprescriptible à la reconnaissance française. Mais ils ont failli dépasser le but par excès de zèle, et le snobisme a compromis leur bon vouloir. Il était nécessaire de divulguer dans le monde entier ce que l'impressionnisme apportait de juste, d'utile, de naturel et de libre. Il était périlleux de vouloir violenter par des formules d'importation l'art d'un pays comme la Belgique, qui peut être traduit d'une façon plus séduisante qu'exacte par le procédé du ton brisé, mais dont le génie, l'atmosphère, la structure n'ont rien qui nécessite réellement l'application systématique de ce procédé. L'irruption du procédé impressionniste et de toutes les données esthétiques qui s'ensuivent créait une cassure dans l'évolution de la peinture flamande, plutôt qu'elle n'y apportait une transformation opportune, et les artistes qui résistèrent furent guidés par un sûr instinct.

Ils comprirent clairement que maintenir l'intégrité de la tradition flamande était le premier de leurs devoirs. Ils comprirent aussi que l'admirable groupe de Manet, Renoir, Degas, Monet, Pissaro, Sisley et Berthe Morisot avait constitué dans l'art du XIX[e] siècle une exception splendide, une éclosion de tempéraments protestataires, violemment individuels, qui ne pouvaient précisément ni s'imiter ni se recommencer. Ces quelques

peintres avaient eu des dons éclatants, la fougue, le charme, l'esprit, la hardiesse : ils n'avaient pas eu de style, rien des ressources qui font vivre une tradition, et leur œuvre, qu'ils avaient voulue « un déjeuner de soleil » à un moment où la grisaille desséchait l'école française, était destinée en effet, malheureusement pour leur gloire à venir, à pâlir comme toute chose imbue de lumière. Leur merveilleuse improvisation les empêchait de garantir la permanence de leur technique, leur préoccupation extrême de saisir la nuance subtile sur nature les dissuadait de peindre un tableau en escomptant ce qu'il serait dans quinze ans. Les Manet ont déjà bien noirci. Certains Monet, les plus construits, ceux de Hollande entre autres, vieillissent superbement, mais beaucoup sont déjà ternis et les *Cathédrales* par exemple sont destinées, par leur facture râpeuse, à s'empoussiérer lamentablement, de même que les Pissaro pointillés, dont les couleurs de qualité médiocre réagissent selon le caprice impitoyable de la chimie. Les Renoir et les Morisot sont mieux préservés par leur technique plus lisse, mais les Sisley sont destinés à noircir, et l'intérêt capital des Degas réside dès maintenant dans leur impeccable dessin. Il n'y a pas à se dissimuler que dans trente ans bien des Monet et des Sisley seront incompréhensibles à l'amateur d'art qui arrivera devant eux après avoir lu nos critiques, et ne trouvera que des fleurs desséchées dont nous vantions le délicieux pollen. Le style, les plans ne sauveront pas ces œuvres de la faillite de leur coloris. Il faut connaître les conditions de production de ces artistes, leur pauvreté, leur hâte forcée, l'inégalité imposée par les



Le Pêcheur au carrelet.

cruautés de la vie à leur travail, pour bien comprendre leur mérite et leur grandeur et les aimer même dans leur déchet : mais il arrivera souvent qu'on devra les juger sur notre témoignage comme nous le faisons des grands virtuoses disparus avant notre naissance, en nous référant à leurs contemporains.

Les artistes belges qui refusèrent de s'enthousiasmer exagérément, en tous cas jusqu'à renier leurs traditions, eurent l'intuition de cette fragilité exquise et dangereuse. Ils jugèrent sainement que l'essentiel de l'impressionnisme, ce n'était pas sa technique, c'était son influence libérale. Fraterniser avec les libres chercheurs de Paris, partager leur saine aversion pour l'art officiel, leur amour pour le plein-air, la mise en cadre originale, c'était tout autre chose que faire de Bruxelles, qui a le bonheur d'ignorer les marchands de tableaux, un marché ouvert au négoce des articles de Paris : et l'impressionnisme tel que les marchands l'ont compris n'est plus guère qu'un article de Paris. Le noble but, l'initiative généreuse du groupement des XX devaient avoir une influence morale bien plutôt que technique. L'art, dans une vieille aristocratie de coloristes, reposait sur des bases trop fermes pour qu'on pût décider toute la peinture belge à les délaisser brusquement pour constituer à Bruxelles une sorte de succursale de l'école des Batignolles et surtout, hélas ! de la rue Laffitte. Nous avons vu des peintres allemands se lancer à palette perdue dans cette direction à la suite de Liebermann, et après tout la peinture allemande était si abominable que n'importe quoi était préférable à l'école de Dusseldorf. Mais si l'art belge officiel ne le cédait

pas en laideur à tous les autres arts officiels d'Europe, du moins avait-il été impuissant à empêcher une belle série de maîtres indépendants de produire des chefs-d'œuvre. On a trop aisément dit que l'impressionnisme français avait régénéré la peinture française : auprès de l'école académique, nous avions tout de même eu les paysagistes de Barbizon, et Decamps, Courbet, Millet, Corot, qui avaient sauvé l'honneur, approfondi le style, le sentiment, l'expression, la technique : l'impressionnisme ne fit que rendre le grand service de tourner les regards vers le plein-air, pour le reste ces maîtres l'avaient préparé, ils lui avaient ouvert la route du réalisme, du caractérisme moderne, et il ne les égala pas toujours. Pareillement l'impressionnisme ne survint pas en Belgique pour faire succéder le talent au néant. Quand on est le successeur d'Artan, de Boulenger, de Dubois, de Verwée, de Stobbaerts, d'Agneessens, des Stevens, de Charles de Groux, de Henri de Braekeleer, de Rops, de Leys, d'Heymans, de Vogels, de Verheyden, de Courtens, de Constantin Meunier, on a le droit et le devoir d'être bien chez soi, tout en regardant l'art français avec sympathie, parce qu'on a de la race, du style et du sang, et aussi parce que la Belgique exige plus de dessin, de caractérisation des formes, que l'impressionnisme n'en a trop souvent admis dans ses recherches exclusives de vibration aérienne.

La préoccupation de la mode de Paris, intervenue après les temps héroïques des XX, ne put donc émouvoir une bonne partie des artistes belges, qui restèrent calmes et se refusèrent poliment, mais fermement, à dépersonnaliser leur école et à traduire les



Mer démontée.

aspects de leur pays, disciplinairement, selon les procédés nouveaux. J'ai écrit sur l'impressionnisme, son histoire, sa technique, ses maîtres, le premier ouvrage en date, le premier livre complet sur un sujet auquel on n'avait encore consacré que des centaines d'articles. J'ai adoré cet art que j'aime encore passionnément, j'ai connu ses principaux représentants sauf Manet ; je ne rappelle ces circonstances que pour donner plus de poids à mon opinion sur l'attitude de ces artistes belges.



Historien de l'impressionnisme et Français, je trouve qu'ils ont fait preuve d'un grand bon sens et d'une grande dignité, et le dévoiement scandaleux du néo-impressionnisme, les folies et les ignorances du cézannisme, les intrigues des marchands, les misères du snobisme, véritables injures au caractère et à l'effort désintéressé des grands impressionnistes, leur donnent de plus en plus raison.

De ceux-là furent Baertsoen, Frédéric, Laermans,

Mellery, Struys, Jacob Smits, Ensor, Verdyen, Rassenfosse, Khnopff, Verstraete, Marcette, Alfred Verhaeren, Willaert, Delaunois, Henri Thomas, Wagemans, Gouweloos, Gilsoul : groupe solide, homogène malgré des visées d'art divergentes, groupe qui condense les meilleures qualités de sa race et qui, entre l'art officiel et les chercheurs d'originalité à tout prix, joue le rôle pondérateur et altier que jouent en France les Cottet, les Simon, les Ménard, les Le Sidaner, les Duhem, les Prinet, les La Touche, les Hélène Dufau, les Lobre, les Legrand, les Lepère, les Henri Rivière, les Steinlen, les Henri Martin, et quelques autres. A ces Belges de haut mérite il faut encore joindre, en les considérant comme reconquis sur l'impressionnisme, Van den Eeckhoudt et Georges Buysse, qui abondonnent de plus en plus l'art de notation pour l'art de synthèse (1), et enfin l'admirable Claus, trait d'union entre nos impressionnistes et les Flamands, qui a su procéder de Monet sans rien perdre des qualités sérieuses de son pays. Mais plus que tous ceux là, et peut-être avec une énergie plus affirmée à l'heure décisive, vers 1896, à l'heure où la question se posait à la « Libre Esthétique », Victor Gilsoul resta original et classique. C'est à eux, c'est à lui que la critique demandera, et non point aux parisianisants, les éléments d'une histoire de la peinture flamande à la fin du XIXe siècle. Ceux-là ont compris que la liberté ne consistait pas à imiter les libertaires français, ceux-là ont sauvegardé, loin des Salons de Paris, le propre du

(1) On peut en dire autant de Henri Evenepoel, décédé prématurément, et qui, parti de l'impressionnisme, s'éleva très vite au style dans le sens de Degas, et accorder un souvenir à Paul Blieck, mort aussi trop tôt.



Soleil couchant (Nieuport).

génie national, et s'ils ont fait parfois sensation dans ces Salons, c'est précisément pour y avoir attesté leur fidélité à leur pays.

Gilsoul est, de tous, celui qui a commencé par sembler le moins habile. Il a erré dans de vagues désirs romantiques, il a cherché le tragique de la nature dans de trop simples brutalités d'oppositions, osant de vastes toiles qu'il peuplait de noirceurs confuses et où d'admirables qualités étaient trahies par l'insuffisance de la pondération, de la distribution des valeurs. C'était la fougue d'un admirateur de Delacroix essayant des synthèses, comme dans la *Tourmente nocturne* ou la *Tour de Dordrecht la nuit*. Des tentatives comme le *Train de 4 h. 47* faisaient prévoir un peintre curieux de phantasmes farouches. Mais déjà la beauté solide de la matière et le souci des plans bien établis rassuraient sur l'avenir. Gilsoul ne fut pas long à comprendre la nécessité de proportions plus restreintes, d'interprétations plus directes, d'études plus serrées : et dès lors, graduellement, sa palette s'éclaircit, le noir n'y apparut plus indispensable aux oppositions, les contre-jours s'y colorèrent, et l'évocateur des nuées fuligineuses devint le luministe intense des dernières toiles de Westende et d'Overyssche — mais toujours persista, sous l'évolution vers le clair qui fut l'essentiel aux yeux de tant de peintres, la construction impeccable, la sculpturalité des plans, qui avait été et restait l'essentiel aux yeux de Gilsoul. Là où d'autres avaient acquis la couleur en perdant le dessin, il sut acquérir sans rien perdre, et c'est ainsi qu'il est devenu un maître, peu à peu, sans éclat brusque, par la vertu de patience, par la sincère

volonté d'un regard qui apprend et d'une main qui sait obéir. Il n'a pas été l'homme d'une formule, il a recommencé la peinture devant chaque motif, cherchant non à faire un beau morceau, mais à rallier le spectateur aux émotions qu'il avait conçues. Il a eu le courage de peindre non pour produire une surprise immédiate, mais pour prévoir ce que seraient ses tableaux lorsque les pâtes auraient accompli leur travail de fermentation et de mélange, sans craindre certaines acidités de tons, certaines brutalités d'accent que le temps devait corriger. C'est un souci que ne prennent aucun de nos jeunes, pressés d'exposer, employant des couleurs mauvaises qui réserveront des déceptions désolantes aux possesseurs de leurs toiles hâtives, délayées d'essence, zébrées de touches qui ne tiendront pas et s'empliront de poussière. On peut voir des toiles de Gilsoul qui ont déjà quinze ou vingt ans. Il n'y a pas un fendillement dans leur magnifique émail, elles se laquent de reflets somptueux, elles vieillissent comme des vins authentiques, en raffinant et intensifiant leur bouquet. Il y aura très peu de déchet dans ce que son nom présentera à l'avenir. De combien de mes compatriotes, de ceux qui font actuellement le plus de tapage, pourrais-je en dire autant ? Devant tout ce que fait Gilsoul on sent qu'il est l'héritier d'une race de techniciens scrupuleux et très savants, d'une race de coloristes-nés qui ont toujours travaillé le tableau comme l'orfévrerie, l'émail, l'ivoire, avec le souci d'en faire un objet durable, capable de défier le temps, ainsi que le comprenaient naguère de magnifiques ouvriers comme Henri de Braekeleer ou Stevens. Et cependant les circonstances ont conduit Gilsoul à produire



Matinée d'Automne.

beaucoup. Le dangereux succès lui est venu vite, et l'a stimulé s'il ne l'a pas dévoyé, et il a un tempérament de producteur rapide et fécond : mais jamais ni le succès ni l'envie de produire ne l'ont amené à oublier la construction, la beauté intrinsèque de la matière, et dans tout ce qu'il a fait il y a tout ce qu'il devait et pouvait donner.



V.

J'ai essayé de comprendre, de juger Gilsoul uniquement par son œuvre. J'ai cru mieux répondre ainsi à ce qu'on me demandait en ce livre d'impressions générales. Je n'ai dit que ce que j'aimais, pour conduire autrui à l'aimer ; et si j'ai touché en passant à des théories contemporaines, c'est parce qu'il était impossible de n'y point toucher pour faire nettement comprendre les raisons de la technique de Gilsoul et leur signification dans ce temps. Gilsoul, je l'ai dit, ne parle pas. Il dit : « Je travaille, il n'y a que le travail... Si j'ai peint beaucoup, je veux peindre bien davantage encore. Le succès ne me servira qu'à cela. Je vois de la beauté dans tout ce qu'on regarde sincèrement... » On n'en peut rien tirer d'autre, et après tout c'est l'essentiel. J'ai regardé l'homme et l'œuvre, le pays d'où ils sortent, et essayé d'en établir les rapports. Seulement après, à dessein, j'ai lu ce que d'autres critiques avaient formulé. Car, lorsqu'on tente la biographie d'un mort, aucune lecture préalable ne doit être négligée : mais quand on parle d'un vivant, et qui n'a pas encore achevé son évolution, ce qu'il importe de lire, c'est lui-même. Je ne cacherai cependant pas, maintenant que j'ai exprimé mes senti-



Les Arbres de la Côte Flamande.

ments, une certaine satisfaction de trouver dans quelques excellents écrivains la confirmation de ce que j'ai senti. Voici par exemple ce que disait il y a quelques années M. Gustave Vanzype, au cours d'une étude sur Gilsoul en son volume *Nos Peintres* :

« Très tôt il avait acquis le métier, savait faire palpiter la matière, donner à chaque chose sa consistance, sa couleur et son poids. Il savait fixer puissamment la splendeur d'un morceau. Et il sentait le besoin de faire davantage, d'exprimer l'émotion humaine qui toujours s'unit intimement aux grands spectacles offerts par la nature... Il a la couleur vibrante, il veut le style. Et c'est pour cela que le tentent les grandes lignes nettes des voies de chemin de fer, des canaux, des grandes drèves... Il cherche toujours plus de style, parce qu'en le style parle l'humanité dans la nature : ce qui est l'objet d'une ordonnance rappelle l'action humaine. Et puis, ce qui subit la simplification des aspects que le style exige embrasse toujours, aux yeux des hommes, de plus multiples évocations. Seulement il faut, en simplifiant, garder à ce qu'on modifie la magnificence, la forme et la diversité des choses. Il faut que la terre reste de la terre dans laquelle les arbres peuvent plonger leurs racines, il faut que ces arbres aient chacun leur forme, qu'on puisse tourner autour ; il faut que sur un mur la caresse du soleil soit arrêtée ; il ne faut pas que les choses deviennent de vagues apparitions intangibles, il faut qu'elles gardent leur volupté. Cela, Gilsoul l'a toujours compris, et son exemple, par là, eut une influence excellente. *A l'époque où l'artiste commença à travailler, l'impressionnisme révélait ses faciles séduc-*

tions. Il eut le courage de ne pas sacrifier à la mode, de passer, pendant qu'elle durait, pour un retardataire. Nul dédain, nulle invite n'amollit sa volonté : et le succès qui s'affirma brusquement et ne cessa de grandir ne l'atteignit pas davantage... »

J'ai souligné, dans ce jugement, des paroles qui me semblent la justesse même, et qui viennent singulièrement à l'appui de ce que j'ai dit plus haut, presque dans les mêmes termes. M. Léon Riotor se rangeait à la même opinion en écrivant, dans l'*Art décoratif* :

« M. Gilsoul, que ce soit dans des paysages où palpite l'âme de la vieille terre ou dans un intérieur, marque sans conteste la lignée flamande. *Il est de ceux avec qui on pourrait reconstituer le groupement nordique.* Toute son œuvre, à n'en pas douter, représente une évocation absolue de ces régions, mœurs et décors, et c'est d'un grand peintre que d'avoir su refléter l'âme de son pays...

M. Sander Pierron, que j'ai connu très jeune et qui est devenu un des critiques les plus personnels et les plus savants de la Belgique, est plus catégorique encore :

« L'ensemble de vingt toiles admirables à des titres divers, écrivait-il dans l'*Année artistique* à propos de l'exposition du Cercle artistique de Bruxelles, est là pour prouver avec éloquence qu'il n'est point nécessaire de sacrifier à des procédés quelconques pour parvenir à rendre avec majesté, avec intensité, avec émotion, ce que l'on voit et ce que l'on admire. Combien le « luminisme », combien « l'impressionnisme » paraissent tout bonnement des formules, souvent vaines, souvent

creuses, quand on constate à quel résultat prestigieux atteint Gilsoul, en se contentant d'être simple, en ne recourant qu'à la magie d'une traduction spontanée.

« Rien de prémédité dans cet art singulièrement robuste, rien de voulu, point de ficelles, point de moyens qui donnent le change sur la valeur propre de tant de talents superficiels. Et pourtant, comme l'art de Gilsoul est un art mûri, basé sur de longues études, depuis quinze années la vision du peintre évolue, se complète, s'achemine vers une définition splendide et formidable..... Au lieu de décomposer, comme les peintres décadents, ses couleurs sur la palette, ils les décompose dans son esprit, ce qui est plus logique et aussi susceptible d'engendrer des harmonies infinement heureuses.... Aujourd'hui il a conquis chez nous la place qu'occupait et occupe encore Théodore Rousseau en France, puisque le peintre de Barbizon est resté le grand réaliste contemporain, l'initiateur de ce mouvement impétueux d'où sont sortis, somme toute, l'impressionnisme et le luminisme. »

Et M. Sander Pierron ajoute :

« Sans doute Gilsoul est en général trop exclusivement peintre pour ajouter son âme à la nature. Ses tableaux sont bien moins des poèmes que des hymnes. Ce qui lui échappe souvent, c'est l'émotion concentrée, la douceur suave que dégagent la campagne et les fleuves à certaines heures. C'est un lyrique, non un élégiaque. Tout ce qu'il interprète vit avec intensité. Il transpose son propre sentiment en ses tableaux, démontrant lui aussi que, selon Emile Zola, l'œuvre d'art est la nature vue à travers un tempérament. Et le tempé-

rament du maître bruxellois est d'une telle véhémence, d'une telle fougue que ses ouvrages, sans inciter aux tendres sensations morales, proclament la magistrale splendeur d'un pays dont il a été le premier à interpréter la puissante diversité et l'altière harmonie. »

Ici je me sépare de l'opinion de M. Pierron. Lyrique plutôt qu'élégiaque, certes, c'est qualifier justement Gilsoul : mais il ajoute son âme à la nature et l'émotion concentrée, la douceur suave des heures ne lui ont, je pense, jamais échappé. Seulement, il serait plus exact de dire qu'il a fait le travail inverse de celui de beaucoup d'artistes : c'est la nature qui lui a fait une âme tout d'abord, et cette âme, il la lui a rendue en peignant. La nature a tout indiqué à cet être fort simple, sa technique, sa façon de vivre, sa façon de penser. Il s'est présenté à elle comme une toile blanche, attendant tout de cette nature qu'il adorait. Il en a d'abord reçu une énergie de caractère et d'expression un peu farouche, et en effet il n'a pas été élégiaque, si l'on entend par là une propension à la mollesse, à l'anémie par excès de fluidité timide. Mais l'œil admirable de Gilsoul est de ceux qui, à travers les formes, perçoivent jusqu'aux sentiments dont elles sont le revêtement extérieur, l'armature défensive : et à force de regarder, il a senti l'émotion et la douceur, et elles se sont mêlées à sa couleur même par une mystérieuse alchimie, et ainsi sa peinture est devenue non pas « littéraire », ce qui eût été déplorable, mais pleine de suggestions intellectuelles ; à force de vérité elle est devenue le paysage lui-même. Une œuvre comme le *Soir de Bruges*, comme les *Maisons au bord d'un canal*



Sous les Saules.

ou l'*Accalmie sur le chenal*, c'est une œuvre où se transfigure la poésie du vrai, où la peinture est oubliée, où on reste au bord de la vie authentique, et où la nature parle sans intermédiaire. Les maîtres seuls peuvent créer des miroirs aussi parfaitement impersonnels, où se reflète sans une ride, pour toujours, le prolongement exact de la vie contemplée. Et alors on comprend que cette impersonnalité est le plus haut



degré de l'art. C'est l'impersonnalité de Flaubert. C'est l'impersonnalité que définissait Whistler lorsqu'il disait: « Les impressionnistes me blessent en décomposant leurs tonalités afin qu'on suive nettement les étapes de leur travail. Quand j'ai fini un tableau, il me reste à effacer les traces de la manière progressive dont je l'ai obtenu. Je ne veux pas qu'on voie comment j'ai fait : le public ne doit même pas le savoir, il ne doit même pas penser qu'il regarde une peinture, ni s'occuper de moi — mais uniquement de la chose évoquée. » La

difficulté vaincue, cela est beau : mais la difficulté vaincue au point qu'on ne soupçonne même pas qu'elle ait existé, qu'on n'y songe qu'après avoir ressenti l'émotion, cela est plus beau encore. Léonard, Rembrandt, Rubens, Ruysdael, Corot nous soulèvent au-dessus du procédé. Ouvriers merveilleux, ils font que notre premier jugement sur eux n'est jamais pour louer leur technique, mais leur sentiment. En quelques-unes de ses toiles Gilsoul a eu l'honneur de nous soulever ainsi — et je ne peux pas en faire de plus grand éloge.

J'eusse pu citer beaucoup d'articles consacrés à Gilsoul et à son œuvre par Georges Eekhoud, par Gustave Geffroy, par beaucoup de critiques belges et français. Le point à retenir, c'est leur concordance à reconnaître en Gilsoul le soutien d'une tradition nationale ; ils ne s'y sont jamais trompés, non plus que MMrs Dumont-Wilden, Fierens-Gevaert ou Solvay, que tous ceux en un mot qui ont adopté il y a quinze ans une attitude dictée par la logique, c'est-à-dire la sympathie déférente à l'égard de l'étranger en un pays dont le renom hospitalier est universel, mais la réserve, entière et très ferme encore que discrète et courtoise, de tous les droits de l'art autochtone. Si tous, dans la peinture comme dans les lettres, n'ont pas su garder toujours cette juste mesure avec tout le tact désirable, ceux que je viens de nommer ont suffi à empêcher le fléchissement de l'opinion, et le bon sens des amateurs, leur zèle, leur amour du pays et de ceux qui l'interprètent ont fait le reste. Et heureusement ! Car il serait déplorable qu'un procédé d'art devînt international ! L'académisme, dont tous les artistes originaux, en Europe, ont tant de peine

à débarrasser leurs patries respectives, était issu de merveilleux chefs-d'œuvre. Qu'est-ce qui l'a conduit à sa misérable dégénérescence? Le fait d'avoir été constitué en une sorte de code du beau international, enseigné selon des règles invariables à des jeunes hommes de tempéraments dissemblables, nés de terroirs divers et ne pouvant concevoir la même beauté. Ils finirent par se révolter et partout leur nationalisme rejeta ces préceptes qui ne s'adaptaient à rien qui les émût. Si l'impressionnisme, né du désaveu de ce système, devait à son tour devenir une formule générale et s'imposer à toutes les nations, il périrait dans l'indifférence, le mépris et l'abandon plus vite encore que l'académisme, parce qu'il n'a jamais eu de style, ni de références historiques très anciennes, et n'a valu que par le tempérament des individualités indépendantes qui l'avaient formulé. Le « cliché » de la beauté d'Ecole est laid : le « cliché » de la peinture au petit point, de l'ocellure systématique, de l'orangé et du bleu inévitables serait encore plus laid et plus ridicule.

De tous les peintres de cette brillante école belge contemporaine, Gilsoul m'apparaît définitivement celui qui relie le mieux le passé au présent. Il n'a rien abandonné, il a tout acquis. Il s'affilie évidemment à nos romantiques et réalistes, à Rousseau, à Dupré, à Troyon, à Courbet, à Daubigny même, à travers Hippolyte Boulenger, Louis Artan, Louis Dubois, Verwée, Courtens et Verheyden, ses compatriotes, ses aînés et ses initiateurs — et d'eux encore s'est trans-

mise à lui un peu de l'influence de Constable et de Delacroix. Toutes les œuvres de sa première période s'associent à celles de ces maîtres. Puis il devient personnel. Mais alors il semble d'autant plus se référer à sa race, et c'est à l'esthétique de Ruysdael et de Hobbema qu'il se rattache en somme, à leur belle conception du paysage architectural et sculptural où la couleur n'intervient que secondairement et est notée moins pour séduire l'œil par la surprise attrayante d'un effet *inusité* que pour accentuer le caractère du lieu et l'accentuer dans son aspect *permanent*. Tout ce que peint Gilsoul est permanent. Sa vérité est de celles qu'on sera sûr, à chaque voyage, de retrouver — et c'est tout son classicisme.

Il lui a fallu un grand courage moral et une belle santé esthétique pour résister à l'intrusion séduisante, en son pays, de cet impressionnisme dont l'adoption équivalait au succès facile et ouvrait les portes des salons et des galeries de Paris du jour où l'art excommunié la veille allait devenir l'art à la mode, le régal de l'élite et du snobisme. Il lui a fallu une grande probité et un grand amour de la peinture, parce qu'il est dur pour la vanité d'un jeune homme de sembler timoré lorsque tant de ses camarades s'élancent à ce qu'ils croient être l'avant-garde. A présent que la tourmente s'est apaisée, à présent qu'il n'est plus hardi ni neuf d'être impressionniste, à présent que Manet, Monet, Renoir, Sisley, Berthe Morisot apparaissent classiques et que la grossière insuffisance de Cézanne, la faiblesse et la superficialité de ses adeptes dégoûtent les plus indulgents, alors nous voyons combien le



Maisons au bord d'un Canal (Flandre).

tapage a peu servi, alors nous voyons la robustesse du bon sens de l'école flamande, alors nous voyons combien Victor Gilsoul a eu raison de ne pas se laisser éblouir, de protester dignement, silencieusement, par l'exemple, plus fermement que tout autre, de sourire des pyrotechnies faciles, de rester fidèle à son désir de style, de dessin des plans, de recherche lente et difficultueuse du caractère. Il y a dans son œuvre superbe, toujours saine, toujours lucide, cette sourde magnificence de la matière, cet émail dont l'aspect nous remplit d'admiration chez les vieux maîtres, et qui confère à une toile imbibée d'huiles et de poudres la durable noblesse de l'onyx, du jade et des pierreries. Il sort de ses œuvres une sorte d'hymne de la couleur chaleureuse et étouffée dans sa propre richesse, et devant une œuvre comme les *Maisons au bord d'un canal* par exemple, le respect de la perfection dans la puissance nous saisit. Toute objection, toute controverse, toute préférence même trahissent à l'instant leur vanité : nous sommes indubitablement en présence d'un grand peintre, plein d'émotion filiale devant une contrée qu'il a peinte vraiment comme il eût peint sa mère.

CATALOGUE
DE L'ŒUVRE DE VICTOR GILSOUL

1884 Moulin à Waesmunster.

1889 Le Train de 4 h. 47.

» Lueurs crépusculaires.

1890 La Courbe.

» A la Nuit tombante.

à M. Marix Lœwensohn, Bruxelles.

» Le Canal aux anguilles.

id. id.

» Au Crépuscule.

à S. M. le Roi Léopold II.

1891 La Rentrée au château.

à M. Steinbach, Bruxelles.

» La Fête au château.

à M. Vanderkelen, Louvain.

» Nuit de lune sur le canal.

à M. ***

1893 Tramway passant sur un pont (Bruxelles).

Musée de Louvain.

» Coup de vent sur le canal.

à M. Bauchaut, Louvain.

1894 Coup de vent.

à M. Musam, Berlin.

» Vieux quai.

à M. Romdenne, Bruxelles.

1894 Zavelput.
à M. Mahieu, Bruxelles.

» Tourmente nocturne.
à M. le docteur Ch. Jacobs, Bruxelles.

1895 Buées du soir.

» Une Impasse, le soir.
acquis par l'Etat belge.

» Le Domaine.
à Mme Dansaert, Bruxelles.

» Incendie au bord d'un canal.

» Nuit brumeuse.
à M. du Toict, Bruxelles.

1896 La tour de Dordrecht, la nuit.
à M. Cohen, Bruxelles.

» Soir de Novembre.
Musée de Bruxelles.

» En Mars.
à Mme Errera, Bruxelles.

» Canal en Novembre.
à S. A. R. Mgr. le grand-duc de Saxe-Weimar.

» Place à Ypres.
à M. Thomas, Bruxelles.

1897 Etang en Brabant.
à M. John Ruys, Bruxelles.

» Canal à Vilvorde.
à M. Z., Munich.

» Vieille Ferme en Flandre.
à Mlle Delgouffre, Bruxelles.

1898 Accalmie sur le chenal.
au Musée de Bruxelles.

» En gare.
à M. Philippe Wolfers, Bruxelles.

» Nuit lunaire.
à Mme Story, Gand.

» Les Arbres de Nieuport.
à M. Taelemans, Bruxelles.

1898 Lever de lune.

Musée de Créfeld.

» Les Nénuphars.

à M. Lambert, Jumet.

1899 Lueurs crépusculaires.

à M. Lelong, Bruxelles.

» Le Réservoir du Moulin.

à M. Mesdach de ter Kiele, Bruxelles.

» Les Arbres de la Côte flamande.

à M. Michielssens, Bruxelles.

» Le Béguinage de Dixmude.

à M. Braun, Gand.

» Amsterdam.

à M. Boudart, Bruxelles.

» Lever de lune.

à S. A. R. Mgr. le prince régent de Bavière.

» Clair de lune.

Musée de Mons.

» Canal à Dixmude.

à M. Soil, Tournai.

» Etang à La Hulpe.

Musée de Luxembourg, Paris.

» Canal hollandais, la nuit.

à la famille Constantin Meunier, Bruxelles.

1900 Nieuport, le soir.

à M. Cerf, Bruxelles.

» L'Enterrement en Flandre.

à M. Lelièvre, Bruxelles.

» Chevaux de tram.

à M. Horwitz, Bruxelles.

» Gros temps.

à M. Catteau, Bruxelles.

» Sous les saules.

à M. Schleisinger, Bruxelles.

» Etang à Hoeylaert.

à M. Mottard, Bruxelles.

» Le vieux pêcheur.

à M. Paul Hymans, Bruxelles.

1901 Paysage du Littoral belge.
à S. M. le roi Léopold II.

» Gros temps.
au Musée d'Anvers.

» Orage sur la Meuse (Dordrecht).
à M. Rommelaere, Bruxelles

» Ciel de Mars.
à M. Paul Destrée, Bruxelles.

» Canal en Octobre.
à M. le chevalier Bayet, Bruxelles.

» La Rentrée à la ferme.
à M. le baron van Eetvelde, Bruxelles.

» Sous les Saules.
à M. le notaire Dubost, Bruxelles.

1902 Un coin de la Meuse à Profondeville.
à Mme Errera, Bruxelles.

» Pont brûlé.
à M. Willems, Bruxelles.

» 13 paysages pour la décoration du yacht *Alberta*.
à S. M. le roi Léopold II.

» Le Chenal de Nieuport.
à M. Léonce Evrard, Bruxelles.

» Maisons au bord d'un canal (Flandre).
à M. Jean Simons, Bruxelles.

» Le Pont du Rivage.
à M. Jean Simons, Bruxelles.

» L'Estacade.

1903 Soir à Bruges.
à M. Delbruyère, Mons.

» La base d'un Moulin.
à M. François, Bruxelles.

» Le tournant du Canal.
à M. Max Wolfers, Bruxelles.

» Quatre vues du Canal de Willebroeck.
Hôtel de Ville de Bruxelles.

» Canal au soir tombant.
à M. Arnold, Bruxelles.

1904 Après-midi d'Automne (Dixmude).
à S. A. R. Madame la comtesse de Flandre.

» Nuit de lune à l'Ecluse.
Musée de Namur.

» La Meuse à Wondrigem.
à M. le docteur Le Marinel, Bruxelles.

» A Dixmude.
à M. Focquet, Bruxelles.

1905 Soir à Malines.
à M. Schleicher, Amérique.

» Vieilles Bicoques (Hollande).
à M. Boulvin, Bruxelles.

» Le long du Quai.
à M. le docteur Le Marinel, Bruxelles.

» Le Quai (Automne).
à M. Lamberty, Bruxelles.

» Jour gris sur le Chenal (Nieuport).

» Le soir à Bruges (esquisse).
à M. Bivort, Bruxelles.

1906 La Maison du pont.
à M. Lamberty, Bruxelles.

» Place brabançonne.
à M. Genart, Bruxelles.

» La Porte Maréchale.
Musée de Bruges.

» Matinée de soleil.
à M. Moyaux, Morlanwelz.

» La Ferme du Palingbrug.
au Musée d'Ostende.

» A Dordrecht.
à M. Alf. Madoux, Bruxelles.

» Quai à Dordrecht.
à M. Lévy, Bruxelles.

1907 Le Béguinage.
à M. Lévy, Bruxelles.

» Le Canal à Loth.
à M. Hermegnies, Dour.

1907	Canal en Octobre.	à M. Watremez, Bruxelles.
»	Canal en Octobre (étude).	à M. Max Wolfers, Bruxelles.
»	En Ville flamande.	à M. Watremez, Bruxelles.
»	En Mars.	à M. Watremez, Bruxelles.
»	Barque abandonnée.	à M. Samuel, Bruxelles.
»	Le Pêcheur, la nuit.	à Mlle G. Dekens, Bruxelles.
»	Ruelle à Nieuport.	à M. Peusens, Bruxelles.
»	Le Béguinage.	à M. Léon Leirens, Gand.
»	La Rue montante.	à M. Wouters-Dustin, Bruxelles.
»	Barques au crépuscule.	à M. Boty, Bruxelles.
»	Barques à moules.	
»	Nuit de lune.	à M. Philippe Wolfers, Bruxelles.
»	Canal à Loo.	à M. Wolff, Hasselt.
»	Dimanche en Flandre.	Musée de Barcelone.
»	Matinée de Juillet.	à M. Devincke, Bruxelles.
»	A Trois-Fontaines.	à M. Lévy. Bruxelles.
»	Etang à Boitsfort.	à M. Alb. Wolfers, Bruxelles.
»	Après-midi de soleil.	à M. Berry, Bruxelles.
»	Lueurs crépusculaires.	à M. De Bruyne, Buenos-Aires.
1908	Matinée de Juin.	à M. R. Spindler, Bruxelles.

1908 Moulin en Flandre.

à M. Reitmeyer, Bruxelles.

» La Meuse devant Dordrecht.

à M. Mestreit, Bruxelles.

» Le Ruisseau en Mai.

» Etang en Brabant.

à M. Reifenberg, Paris

» Nuit dans les dunes.

à M. Kopetzki, Berlin.

» Après-midi de Septembre.

à M. Treitel, Berlin.

» Nuit de lune (Dordrecht).

Musée de Bucharest.

» Dans les Dunes (Westende).

Musée de Bucharest.

» Village brabançon (matin de Mai).

» Marronniers au bord d'un étang.

à M. C. François, Bruxelles.

» Marronniers en fleurs.

» Overyssche au couchant.

à M. Robert Wolfers, Anvers.

» Place en Brabant.

» La Maison du garde.

à M. H. Pochez, Bruxelles.

» Soir lunaire.

» Au soir tombant.

à M. Bosmans, Louvain.

» Vieille Cité sous la neige.

BIBLIOGRAPHIE

Emile Verhaeren. — *La Nation*, 1891-1892.
Eug. Demolder. — *La Société Nouvelle*, 1892.
E. Verlant. — *La Jeune Belgique*, 1892.
Octave Maus. — *L'Art Moderne*, 1892.
Jules Destrée. — *Gazette de Charleroi*, 1892-1893.
Champal. — *La Réforme*, 1893.
Vurgey. — *Le Salon*, 1894.
Th. de Wyzewa. — *L'Indépendance Belge*, 1894.
Tardieu. — *L'Indépendance Belge*, 1894.
J. du Jardin. — *La Fédération Artistique*, 1894.
Verdavaine. — *Journal de Mons*, 1894.
Max Sulzberger. — *L'Etoile Belge*, 1897.
X. — *Nos Contemporains*, 1898.
Maurice Sulzberger. — *Revue de Belgique*, 1900.
Eug. Demolder. — *L'Art Moderne*, 1900.
L. Dumont-Wilden. — *Le Petit Bleu*, 1900.
Maurice de Waleffe. — *L'Indépendance Belge*, 1900.
Lucien Solvay. — *Le Soir*, 1900-1902.
Edm. Louis Detaye. — *La Fédération Artistique*, 1902.
Maurice Sulzberger. — *L'Etoile Belge*, avril 1904.
Grimm. — *La Fédération Artistique*, 1904.
Georges Eekhoud. — *Le Mercure de France*, avril 1906.

Sander Pierron. — *L'Année Artistique*, 1906.

Id. — *L'Indépendance Belge*, février 1906.

Lenore Van der Veer. — *The Studio*, 1906.

Léon Riotor. — Victor Gilsoul, *L'Art Décoratif*, 1906.

A. Croquez. — *La Fédération Artistique*, 1908.

G. Vanzype. — Nos Peintres.

Edgard Baes. — *La Revue Belge*.

Marius et Ary Leblond. — Les Peintres de la Terre belge, *Le Mercure de France*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS
DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

Collection des Artistes Belges Contemporains

Volumes parus dans la même collection :

FERNAND KHNOPFF

PAR

L. DUMONT-WILDEN

Un volume contenant 33 planches hors-texte, en héliogravure, en phototypie et en typogravure, et 29 reproductions dans le texte.

Prix : 10 francs.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent *une pointe sèche originale* signée de Fernand Khnopff et *une reproduction en héliogravure de « l'Impératrice »*.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

EUGENE LAERMANS

PAR

GUSTAVE VANZYPE

Un volume contenant 28 planches hors-texte, en typogravure, et 14 reproductions dans le texte.

Prix : 7 fr. 50.

Il a été tiré de cet ouvrage 25 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 25. Ces exemplaires contiennent *deux eaux-fortes originales* de Laermans, en double état, l'un sur papier du Japon, l'autre sur papier de Hollande.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

Quatre Artistes Liégeois

A. RASSENFOSSE — Fr. MARÉCHAL

A. DONNAY — Em. BERCHMANS

PAR

MAURICE DES OMBIAUX

Un volume contenant 48 planches hors-texte, en typogravure, d'après les tableaux, dessins, eaux-fortes, etc. des artistes susmentionnés, sous couverture dessinée par Em. Berchmans.

Prix : 7 fr. 50.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent *une pointe sèche originale* de A. Rassenfosse, et *une eau-forte originale* de Fr. Maréchal, de A. Donnay et de Em. Berchmans.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

ÉMILE CLAUS

PAR

CAMILLE LEMONNIER

Un volume contenant 34 planches hors-texte, en typogravure, dont une en couleurs, et 15 reproductions dans le texte.

Prix : 10 francs.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent une *lithographie originale inédite*, spécialement exécutée par l'artiste pour cet ouvrage.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

FRANZ COURTENS

PAR

GUSTAVE VANZYPE

Un volume contenant 35 planches hors-texte, en héliogravure et en typogravure, et 18 reproductions dans le texte.

Prix : 10 francs.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Imperial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent *deux dessins* de Franz Courtens, reproduits en fac-similé.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

JAMES ENSOR

PAR

EMILE VERHAEREN

Un volume contenant 2 dessins hors-texte reproduits en fac-similé, 34 planches hors-texte, en héliogravure et en typogravure, et 10 reproductions dans le texte, sous couverture dessinée par James Ensor.

Prix : 10 francs.

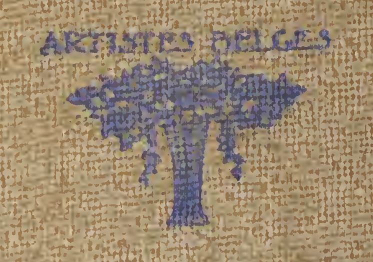
Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires de luxe, sur papier Impérial du Japon, à grandes marges, texte réimposé, numérotés de 1 à 50. Ces exemplaires contiennent *deux eaux-fortes originales* de James Ensor.

Prix des exemplaires de luxe : 40 francs.

Tous ces volumes (sauf les exemplaires de luxe) sont fournis reliés moyennant une augmentation de 2 fr. 50.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00069 3693


ARTISTES BELGES